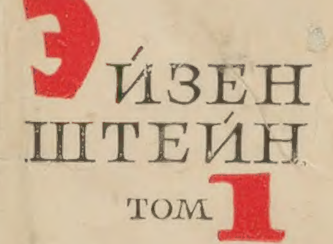
6 томов 11-45

Цена 2 р. 25 к.

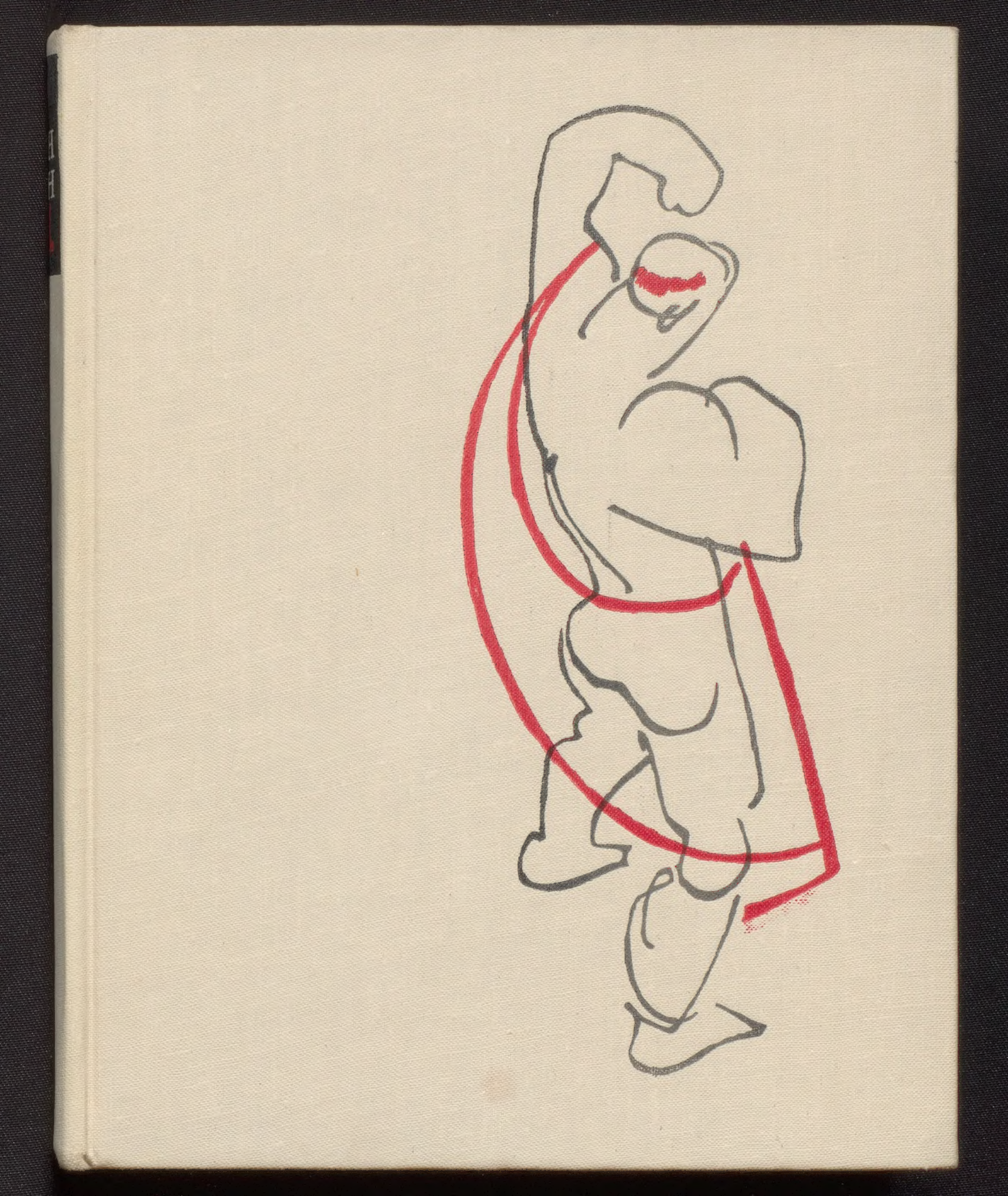
Искусство

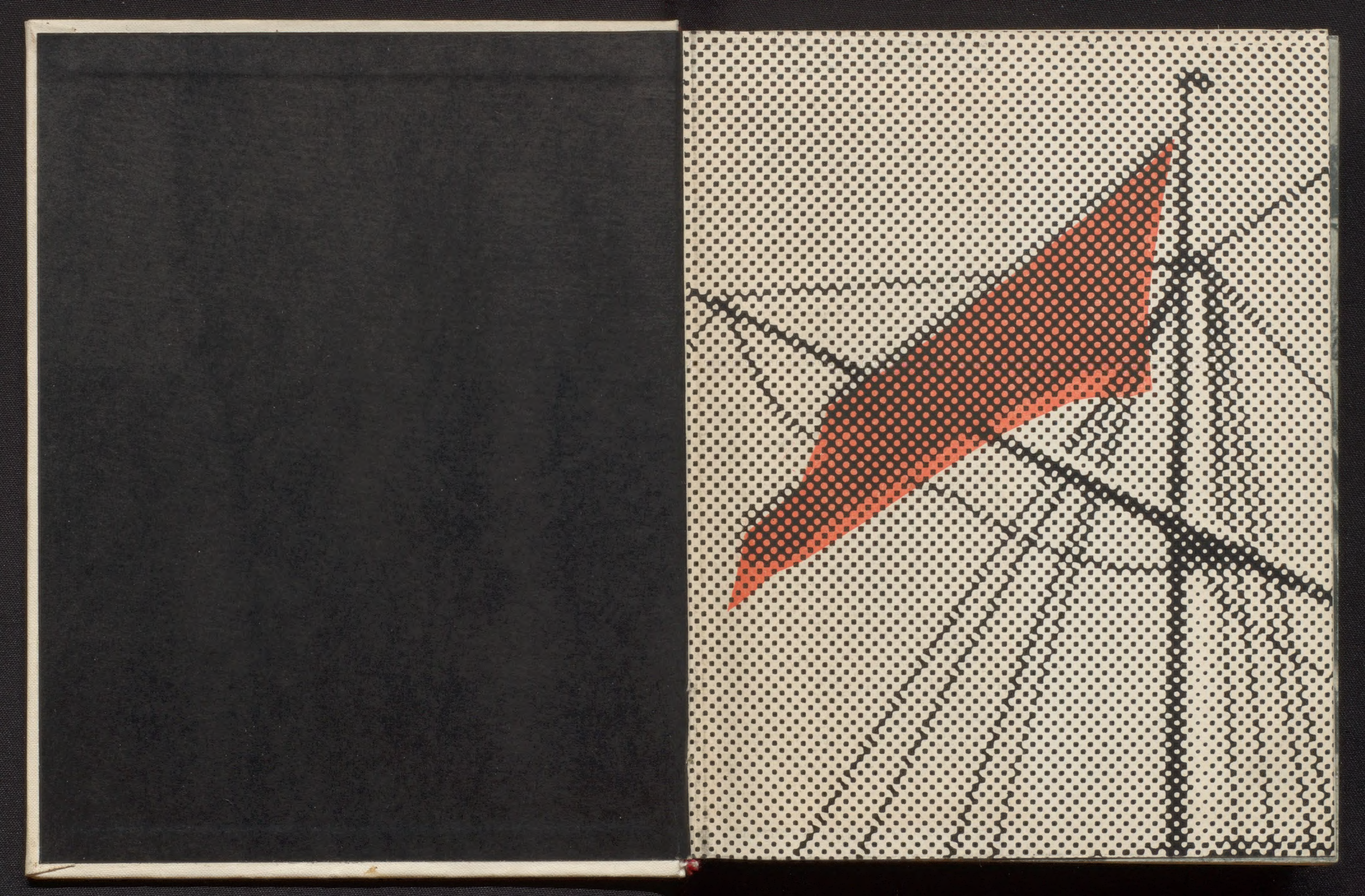




ЭЙЗЕН ШТЕЙН

Том 1

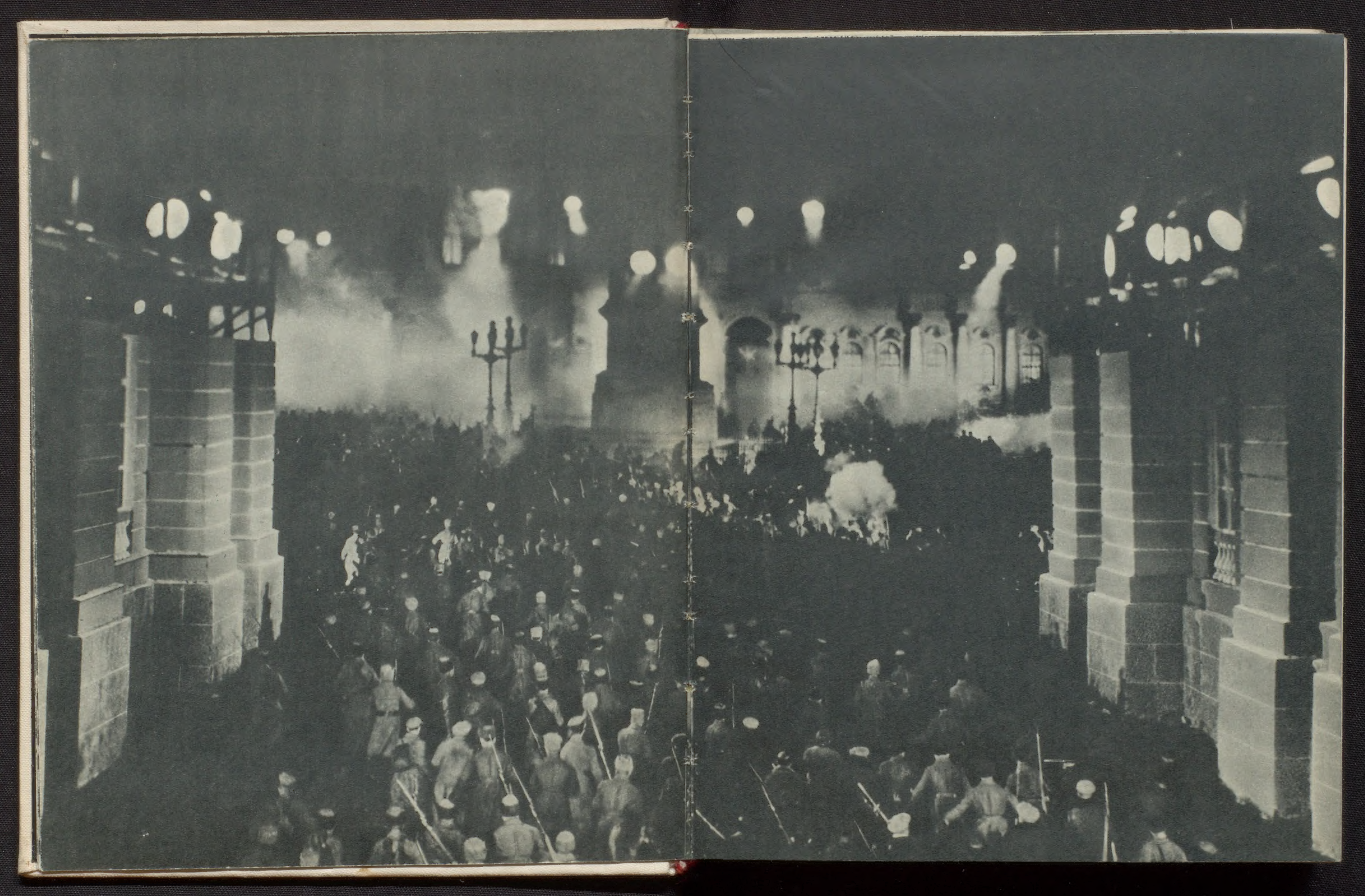




И З Д А Т Е Л Ь С Т В О
«И С К У С С Т В О»

















С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙН



И З Б Р А Н Н Ы Е

П Р О И З В Е Д Е Н И Я

В Ш Е С Т И Т О М А Х

ТОМ 1

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН

И З Д А Т Е Л Ь С Т В О „И С К У С С Т В О"
М О С К В А 1 9 6 4

778С
Э34

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

СОЮЗ РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АРХИВ
ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА СССР

Составители

П. М. АТАШЕВА, Ю. А. КРАСОВСКИЙ,
В. П. МИХАЙЛОВ

Подготовка текста

З. П. КОРШУНОВОЙ

Оформление

Г. В. ДМИТРИЕВА

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

В содружество муз кинематография была допущена лишь совсем недавно, но борьба кино за право называться искусством уже имеет свою долгую и трудную историю.

Ревнители «чистого искусства» упрекали десятую музу в ее «плебейском» происхождении, в незаконном присвоении наследства своих старших сестер и в непростительной молодости.

Однако не прошло и нескольких десятилетий, как, поддержанная не только усилиями многих талантливых адептов, но и миллионной армией зрителей, муза кино уверенно и властно заняла свое место на Олимпе мировой культуры.

Киноискусство заявило свое право не только служить средством распространения богатства, накопленного другими искусствами, но и создало свою эстетику, свои чисто кинематографические средства отражения реального мира, а в социалистических странах и свои возможности воздействия на эту реальность с конечной целью улучшить ее ради высших идеалов человечества.

Социалистическое киноискусство высвободилось из цепких лап коммерциализации, оно активно включилось в историческую борьбу человечества за мир и прогресс. Оно открыто и смело встало на защиту тех великих исторических перемен, чье начало было возвещено гулким залпом с крейсера «Аврора» в исторические дни Октября.

Самое молодое в мире, социалистическое киноискусство создало произведения, вошедшие в сокровищницу мировой культуры и по праву получившие наименование классических. И среди многих мастеров, прославивших советское киноискусство, особо почетное место занимает имя Сергея Михайловича Эйзенштейна, несравненного художника, вдохновенного борца за идеи социалистической культуры, общепризнанного классика кинематографического мастерства.

Но не только фильмы Эйзенштейна, завоевавшие признание и благодарность миллионов людей и оказавшие революционное влияние на все развитие мирового киноискусства, принесли ему мировую славу. Эйзенштейн никогда не был только кинорежиссером в узком, цеховом понимании этого термина.

Он явил человечеству новый образ социалистического революционного художника, взращенного социалистическим обществом, чья главная цель состоит в создании условий для расцвета могучих творческих индивидуальностей, творящих свободно и радостно во имя народного счастья.

Поэтому Эйзенштейн-художник не замыкался в рамках своей профессии, он щедро раздаривал себя как педагог, воспитавший несколько поколений советских кинематографистов. Как теоретик он стремился обобщить свой творческий опыт, чтобы передать его всем, кто идет нехожеными тропам революционного искусства; как гражданин Советской страны участвовал в жизни общества своими публицистическими статьями и откликами; как человек нового мира в каждом своем поступке был пропагандистом тех идей, которые взрастили его собственное искусство, сделали голос художника столь полнозвучным и весомым.

И если фильмы Эйзенштейна не только хранятся в киноархивах, но и живут на экранах всего мира, то все его огромное литературное наследие еще до сих пор не введено в широкий научный обиход.

Многочисленные статьи, опубликованные в советской прессе, сборники избранных статей, изданные на английском языке, — «Филм Сенс» и «Филм Форм», стенограммы лекций, хранящиеся в Государственном институте кинематографии,— все это далеко не исчерпывает многообразие и широту теоретической мысли Эйзенштейна.

В Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР и у П. М. Аташевой хранится огромный рукописный фонд С. М. Эйзенштейна, содержащий неопубликованные теоретические труды режиссера, тысячи документов и писем — свидетельство поистине энциклопедической культуры этого замечательного мастера советского кино.

На Эйзенштейна ссылаются советские и зарубежные киноведы и историки, его опыт используется в педагогической работе всех киноинститутов мира, поэтому назрела потребность в опубликовании богатейшего литературного наследия режиссера.

С этой целью и предпринимается предлагаемое вниманию читателей шеститомное собрание избранных сочинений С. М. Эйзенштейна, где перед составителями стоит задача обрисовать всю разностороннюю деятельность Эйзенштейна как одного из основоположников социалистической культуры.

Первый том состоит из двух разделов. Первый раздел открывается автобиографией 1939 года и включает статьи Эйзенштейна о своем творческом пути. В них Эйзенштейн анализирует поставленные им фильмы, рассказывает об истории их создания, а также делится своими неосуществленными замыслами. Редколлегия не сочла целесообразным помещать в этом разделе статью С. М. Эйзенштейна «Ошибки «Бежина луга», так как в ней содер-

жатся некоторые необъективные самооценки, объясняемые условиями эпохи культа личности. Но в целом этот раздел тома дает представление об Эйзенштейне-кинорежиссере и, что самое важное, с его авторских позиций. Во втором разделе тома впервые публикуются автобиографические записки, где перед нами возникает не только жизненный путь художника, но дается главным образом анализ собственного творчества и его истоков. В приложении приводятся тексты весьма важных для облика художника его выступлений за рубежом (публикуются в стенограммах) в Сорбонне (1929), в Голливуде (1930).

К первому тому прилагается краткая летопись жизни и деятельности С. М. Эйзенштейна, фильмография и библиография.

Второй и третий тома посвящены собственно теоретическим трудам Эйзенштейна, где впервые полностью будут опубликованы его главные работы, посвященные синтетической природе киноискусства.

Четвертым томом станет впервые издаваемая книга Эйзенштейна о практике режиссуры. Пятый том рассказывает об Эйзенштейне-кинодраматурге. Здесь публикуются сценарии не только поставленных им фильмов, но и нереализованные замыслы.

Заключительный, шестой том содержит лучшие публицистические статьи Эйзенштейна, а также избранную переписку.

Одна из основных задач настоящего издания — дать подлинного С. М. Эйзенштейна, очистить его текст от всех возможных инородных наслоений, установить авторский («канонический») текст его произведений. Как правило, текст произведений С. М. Эйзенштейна дается по последней авторской редакции, с обязательной сверкой ее со всеми печатными изданиями и автографическими источниками. Указанием на источник публикуемого текста, историей его создания и указанием на публикацию открывается комментарий к каждой статье. В необходимых случаях приводятся наиболее значительные разночтения с ранними редакциями.

Тексты С. М. Эйзенштейна публикуются по правилам современной орфографии с сохранением отдельных особенностей его правописания. Так, сохраняется характерная для С. М. Эйзенштейна манера написания короткими фразами, дробления фраз на отдельные строчки с абзацами, то есть его собственная интонационно-смысловая разбивка текста, но с обязательным уточнением пунктуации согласно ныне существующим правилам. Написание имен и фамилий приводится в современном общепринятом произношении. Редакторские конъюнктуры текста заключаются в квадратные скобки. Многоточия, заключенные в квадратные скобки, означают купюры текста, необходимость которых обосновывается в комментарии или в подстрочных примечаниях.

Переводы с иностранных языков даются под строкой, точно так же как и толкование различных «словообразований», на которые так щедр С. М. Эйзенштейн. В подстрочных примечаниях также оговариваются (в необходимых случаях) зачеркнутые автором слова и строчки, те или иные особенности передачи текста.

К каждому тому приложен именной указатель.

Вся археографическая работа по текстам С. М. Эйзенштейна проводилась Центральным государственным архивом литературы и искусства СССР. Переводы иностранных текстов сделаны П. М. Аташевой и М. Н. Ковалевой и отредактированы В. Д. Линде. Подбор иллюстративного материала — П. М. Аташевой. Фильмография и библиография составлены П. М. Аташевой и В. Е. Вишневским; «Летопись жизни и творчества С. М. Эйзенштейна» — В. П. Коршуновой и Н. Р. Яценко.

Мы надеемся, что выход в свет этого издания принесет пользу самым широким слоям читателей, интересующихся прошлым, настоящим и будущим советского киноискусства, и поможет киноведам и историкам в создании фундаментальной научной истории советской кинематографии, которой посвятил всю свою жизнь вдохновенный мастер советского кино С. М. Эйзенштейн.

Р. ЮРЕНЕВ

ЭЙЗЕНШТЕЙН

«...Если революция привела меня к искусству, то искусство целиком ввело в революцию. Углубление в историю партии и революционное прошлое русского народа давало то идеологическое наполнение, без коего невозможно большое искусство... 25

И я могу сказать, что мне, как и каждому, Советская власть дала все.

Неужели же я останусь в долгу перед своей Родиной?!

И как каждый из нас, я отдаю и отдам себя целиком нашей Родине, великому делу строительства коммунизма».

Эти слова принадлежат Сергею Михайловичу Эйзенштейну, художнику, рожденному революцией и всем своим творчеством воспевшему революцию, смелому мыслителю и дерзкому новатору, пролагавшему путь самому молодому и самому богатому творческими возможностями, важнейшему, по выражению В. И. Ленина, из искусств — кино.

Классиком мирового киноискусства справедливо называют сейчас Эйзенштейна искусствоведы и кинематографисты всех направлений, всех поколений, всех стран. Имя Эйзенштейна прочно вошло в историю прогрессивной культуры человечества. Жизнь Эйзенштейна, его кипучая и разносторонняя деятельность, его неутомимые поиски могут служить примером для всех, кто любит искусство, кто любит народ.

Эйзенштейн познал мировую славу. Совсем еще молодым человеком, не достигшим тридцатилетнего возраста, он уже читал о себе на разных языках и шумные газетные похвалы, и глубокомудрые эстетические исследования, и веские слова одобрения крупнейших деятелей культуры, и пьянящие свидетельства восторга широчайших зрительских масс. Но вместе с тем, пожалуй, ни один из классиков современного искусства не подвергался такой суровой, такой взыскательной и резкой критике, как Эйзенштейн. Его ошибки, подлинные и мнимые, служили неисчерпаемым материалом для теорети-

ческих дискуссий, полемических выпадов и даже политических обвинений. Кружила ли слава ему голову? Повергала ли его критика в бездны отчаяния? Да, он все это испытал. Но все преодолел.

Современникам казалось, что оружием его защиты является ирония. Он был удивительно остроумен... Его шуток боялись, они были так неожиданны и так точны, так обнажали характеры людей, что становились прозвищами, поговорками, анекдотами. Но обижались на него редко, так как знали, что и себя он не щадит, вышучивая свои успехи и неудачи.

Людей, не знавших Эйзенштейна лично, удивляла спокойная обстоятельность, с которой он в статьях и докладах разбирал и объяснял свои достижения и, главное, свои просчеты и ошибки. Казалось порой, что он анализирует не только не свои собственные фильмы, но даже не современные, а чьи-то давние произведения.

Да, в его характере была и ирония, был и рационализм. Но главной, определяющей чертой была искренность. Он не умел лгать в искусстве. Он любил искусство больше себя, больше жизни, больше славы, больше спокойствия. Он знал, что удачи и ошибки художника не его личное дело, а дело общества, которому художник служит. Он ощущал жизнь своих произведений в народе, жизнь, уже независимую от его воли. Поэтому, когда речь заходила об искусстве, он не умел ни хитрить, ни притворяться. Свой успех он расценивал как успех советской культуры, киноискусства и спешил осознать, проанализировать его, чтобы сделать общим достоянием. Свою ошибку он старался понять, объяснить, исправить и делал это публично, дабы уберечь от подобных ошибок других. Вот для этого и нужен был ему бесстрастный тон аналитика, вот поэтому-то он так много писал о своих фильмах.

Иронией он не только заслонял свое сердце от тяжелых ударов и неумеренных ласк. Художник могучий, монументальный, масштабный, он был человеком застенчивым, мягким. Ирония смягчала этот контраст. Но выдавала улыбка. Кто видел когда-либо Эйзенштейна, не забудет его огромного светлого лба, его серых глаз, внимательных и вместе с тем непроницаемых, сосредоточенных на чем-то внутреннем, своем, его по-детски свежих, обычно плотно сжатых губ. Но когда по губам пробегала улыбка, как изменялись глаза, какие искорки озорного веселья, мальчишеской энергии и какой-то безоружной и обезоруживающей доброты зажигались в них! И мгновенно следовала шутка. Если злая — ее скрашивала веселость глаз, если озорная — ее оправдывало мальчишество, если печальная — ее освещала доброта.

Огромное обаяние Эйзенштейна-человека ощутимо и в его литературных трудах. В них наряду с ясным и гармоничным умом, великолепной эрудицией и полемической остротой живет и улыбка, искренняя и застенчивая.

Новатор, экспериментатор, первооткрыватель, следопыт. Эти определения даны Эйзенштейну в самом начале пути, еще, пожалуй, до прихода в кино. Они безусловно верны. Эйзенштейн никогда не ходил проторенными путями. Он всюду начинал заново. Но это не значит, что он игнорировал сделанное до него. Феноменальная память и редкая работоспособность сделали Эйзенштейна одним из культурнейших людей нашего времени. И для каждой своей работы, для каждого художественного или научного свершения

он находил десятки опосредствований, аналогий, подтверждений или опровержений в разнообразнейших, подчас самых неожиданных областях. Но, познав и исследовав многое из того, что сделано вокруг, он всегда находил свое собственное решение.

Близким людям Эйзенштейн неоднократно говорил, что каждый кадр, каждый метр пленки нужно снимать так, как если бы этот кадр или метр был единственным произведением художника, произведением, которое должно прославить его в веках. И эта фанатическая взыскательность, беспощадная требовательность никогда ему не изменяли. Поэтому-то он всегда и находил то, что упорно искал.

И еще потому, что всегда шел от содержания, от того, что́ должен он сказать народу в этом фильме, в этом эпизоде, этом кадре.

Эйзенштейна часто обвиняли в формализме. Многих пугала новизна, а следовательно, необычайность и порой сложность формы его произведений. Кажется, и до сих пор есть люди, считающие его только экспериментатором в области формы, эдаким конструктором художественных приемов. Какое унылое заблуждение, какая чудовищная несправедливость!

Эйзенштейн всегда брался за сложнейшие, актуальнейшие, то есть необходимые народу темы. События двух русских революций, методика революционной борьбы, классовые бои в период коллективизации, образы крупнейших реформаторов русской истории, чья деятельность прямо перекликалась с современностью, были воплощены в его фильмах. А в замыслах, не осуществленных по не зависящим от него причинам, были темы гражданской войны в Советской России и национально-освободительной войны на Гаити, темы преобразования природы Средней Азии и золотой лихорадки в Калифорнии, темы строительства новой Москвы и гибели древней культуры Мексики, образы Пушкина и Тамерлана! Какой же формалист посягал на подобные задачи?

В каждом фильме, в каждой статье, в каждом замысле, каждом рисунке Эйзенштейна была попытка найти новое, был художественный эксперимент. Для нового содержания он искал и находил новые формы. И именно это сделало Эйзенштейна художником не только великим, но и подлинно современным.

Темой Эйзенштейна была революция.

Оружием Эйзенштейна было кино.

Революция, которую Эйзенштейн принял безоговорочно, восторженно, всем сердцем, дала художнику не только новую, неведомую до нее тематику, не только новые человеческие образы, но и нового зрителя. Функции искусства изменились, стали несравненно шире, богаче, сложнее. Роль искусства, принадлежащего, по выражению В. И. Ленина, массам, стала совсем иной, чем роль искусства, адресованного узким кругам избранных. Новая тематика и новые функции искусства обязывали художников находить новые формы, новые художественные средства.

Эйзенштейн понял это. И поэтому пришел в кино.

Кино родилось на два года раньше Эйзенштейна, но ко времени достижения им совершеннолетия достигло лишь младенческого уровня развития

своих возможностей. Оно было не только немым и монохромным (без звука и без цвета кино достигло позднее подлинной зрелости), но оно еще не разработало и не осознало как следует ни своей синтетической природы, ни своих специфических выразительных средств. Монтаж, план, ракурс уже, конечно, существовали и уже служили художникам, но еще не были ни испробованы как следует, ни осознаны с достаточной ясностью как средства, специфические для кино. Сценарии уже писались, но еще не были поняты ни как новый литературный жанр, ни как идейно-художественная основа фильма. Актеры уже снимались, но отличить сущность их кинодеятельности от театральной было еще невозможно. Композиция кадра, тональность, точка зрения на объект намечались, но ни их зависимость, ни их отличие от живописных не были определены.

Разве не понятно поэтому, что Эйзенштейн и его современники — Лев Кулешов, Дзига Вертов, Всеволод Пудовкин в Советском Союзе, Давид Гриффит, Томас Инс, Чарльз Чаплин в Америке, Абель Ганс, Рене Клер, Луи Деллюк во Франции, Фриц Ланг, Фридрих Мурнау в Германии, Георг Пабст в Австрии, Виктор Шестром в Швеции, Карл Теодор Дрейер в Дании — были обречены на новаторство, на эксперимент? И разве удивительно, что, экспериментируя, все они часто ошибались?

История кино педантично зарегистрировала все их ошибки. Они сводились к переоценке вновь «открытых» или самостоятельно осознанных художественных приемов — монтажа, ракурса, параллельного действия — и к недооценке роли сценария, актера и влияния смежных искусств, особенно театра. Со свойственной юности горячностью молодые новаторы-первооткрыватели превозносили и отвергали, обожествляли и подвергали анафеме.

Вертов, например, отвергал все, кроме документального кино, считая буржуазным пережитком не только театр, актеров, пьесы, но и художественные фильмы и сценарии. Кулешов, воспитавший, взлелеявший первое поколение советских профессиональных киноактеров, не признавал их творческой самостоятельности, называл натурщиками. Многое отрицал и Эйзенштейн. И прежде всего традиционную драматургию, пытаясь заменить ее «монтажом аттракционов». Он отрицал театр и ушел из него в кино. Он отрицал сценарий. Он отрицал актеров и заменял их типажем, то есть людьми с характерной внешностью и с профессиональными навыками, нужными для изображения данных персонажей.

Согласимся, что все это были крайности. Хотя дальше мы постараемся доказать, что и в них было рациональное зерно. Согласимся, что, увлекаясь экспериментами, в поисках нового он подчас переоценивал одни элементы художественного произведения за счет других, преувеличивал значение нового, только что открытого. Согласимся, наконец, что он перегружал экспериментами свои произведения, нарушая их композиционную стройность, а подчас даже и ясность их содержания.

Но никогда и нигде Эйзенштейн не отрицал идейности, целеустремленности, содержательности искусства. Никогда и нигде он не забывал о воспитательной, познавательной роли искусства, а скорее преувеличивал ее. Никогда не забывал он и о своем зрителе, о народе.

Современному зрителю фильмов Эйзенштейна (большинство из этих фильмов идут на экранах, а остальные, мы уверены, еще обретут вторую экранную жизнь) уже стала ясна великая революционная страстность, глубокая содержательность его творчества. Теперь и читатели его теоретических работ, рецензий, публицистических статей, мемуаров, характеристик, сценариев и набросков могут убедиться в том, что, увлекаясь, ошибаясь, продираясь сквозь противоречия, сквозь непознанное новое, сквозь заблуждения разобщенных теории и практики, Эйзенштейн упорно шел к ясно осознанной цели — к социалистическому искусству.

Много сложного в литературном наследии великого кинорежиссера. Явные ошибки ранних статей сменяются темными, трудными для понимания мыслями работ зрелых. Огромное количество разнообразнейших примеров, ссылок, ассоциаций порою затрудняют постижение главной мысли. Но зато какая неожиданная ясность поражает порой, какой яркий и необычный язык, какой напряженный ритм, какое богатство эрудиции, какая талантливость и смелость суждений!

Эйзенштейн предстает перед нами как художник, безгранично верящий в свое искусство, как патриот, страстно любящий Родину и народ, как человек, всего себя отдавший служению человечеству.

* * *

Сергей Михайлович Эйзенштейн родился 23 января 1898 года в городе Риге. Его отец Михаил Осипович, происходивший из обрусевшей прибалтийско-немецкой семьи, и мать Юлия Ивановна, урожденная Конецкая, дочь петербургского купца первой гильдии, стремились дать своему единственному сыну солидное и разностороннее образование. Отличные успехи в реальном училище, быстрое овладение немецким, французским, английским языками, недетская начитанность в русской и западноевропейской классической литературе — все это давало хороший фундамент для дальнейших жизненных удач и вполне удовлетворяло родителей. Духовной жизни сына уделялось не много внимания. Предоставленный самому себе, чрезвычайно впечатлительный и эмоциональный, мальчик жил в мире разнообразнейших увлечений и фантазий. Все большее место в его жизни занимало искусство. Сохранились многочисленные альбомы, испещренные сотнями рисунков. Сохранились свидетельства друзей детства о написанных им пьесах, разыгранных спектаклях, об увлечении цирком.

Отец — инженер, архитектор города Риги (где и посейчас известны созданные им в модернистском стиле солидные и добротные дома) — достиг и благосостояния и больших чинов. Он мечтал о том, что сын унаследует его доходную и респектабельную профессию. И в 1915 году Сергей Михайлович поступает в петроградский Институт гражданских инженеров. Добросовестно выполняя обязанности студента, он увлекается другим: в театрах он видит и традиционный реализм, и последние изломы модернистов, в Эрмитаже — бесценные коллекции произведений мировой живописи и скульптуры, в концертных залах — лучших музыкантов России и Европы. Но не

искусство, а жизнь, бурно кипящая вокруг, брожение в среде студентов, тревожные вести с фронта и, наконец, величайшие события Октябрьской революции заставляют Эйзенштейна отвернуться от заранее предусмотренного благополучного будущего. В 1917 году он вступает в студенческий отряд народной милиции. А в 1918 году уходит с третьего курса института добровольцем в Красную Армию, на фронт.

Он участвует в обороне Петрограда — строит укрепления, потом работает художником-плакатистом, расписывает агитпоезда, активно участвует в красноармейском самодеятельном театре: ставит спектакли, пишет декорации, играет роли. Вскоре его направляют учиться в Академию Генерального штаба на отделение восточных языков.

Но заучивание иероглифов быстро перестает казаться увлекательным. И молодые бурлящие силы находят применение в театральных лабораториях московского Пролеткульта. Кудрявый и лобастый, со странно ломающимся голосом, в солдатской шинели и с бездной всевозможнейших сведений, Эйзенштейн заявил, что в театре может делать все, но тут же прибавил, что заниматься писанием декораций и постановкой спектаклей будет лишь для того, чтобы познать театр, а затем его разрушить. Это заявление в Пролеткульте, конечно, никого не испугало. Пролеткультовцы радостно приняли Эйзенштейна в свою среду.

Нет нужды вновь писать об ошибках Пролеткульта, с исчерпывающей полнотой раскритикованных Лениным. Но нужно сказать, что Эйзенштейн примкнул уже к новому Пролеткульту, старающемуся исправить свои позиции, приблизить их к задачам Советской власти. Молодого художника привлекала революционная настроенность пролеткультовской молодежи, возможность экспериментировать, изобретать, бороться со старым, регрессивным искусством. Но вместе с этими положительными качествами в теоретических воззрениях и практической деятельности Пролеткульта было еще немало вредной путаницы, оказавшей на Эйзенштейна сильное и продолжительное влияние. У пролеткультовцев заимствовал он мысли об отмирании театра как искусства отжившего, буржуазного и о необходимости искусственно, лабораторным путем создавать некие заменители театра из элементов цирка, уличных зрелищ и кино. У пролеткультовцев заимствовал Эйзенштейн и трескучую терминологию, и отрицание литературной основы театрального и кинематографического искусства, и попытки использовать вместо профессиональных актеров типаж, и идею «героя-массы», заменяющего индивидуальные человеческие характеры, и многое другое.

Отпугивающей была шумливая категоричность, с которой молодые пролеткультовцы отрицали многие испытанные и верные приемы и методы реалистического искусства. Но в том, что ими утверждалось, отыскивалось, изобреталось, создавалось, было много свежего, талантливого, плодотворного.

Ошибки молодых пролеткультовцев происходили от идейной и творческой незрелости, преданность же большинства из них делу революции несомненна.

Под влиянием пролеткультовцев окрепло желание Эйзенштейна создавать новое, революционное искусство, служить этим искусством революционному

народу, бороться этим искусством с несправедливостью и уродством капиталистического общества.

Работа в Пролеткульте сблизила Эйзенштейна с представителями «левых» художественных группировок того времени. Его внимание привлек ЛЕФ (Левый фронт), возглавляемый Маяковским. Обаяние великого поэта революции, с которым молодой режиссер познакомился через поэта и драматурга-лефовца Сергея Третьякова, запечатлелось на всю жизнь. Не меньшее впечатление произвели вечный искатель, революционер театра Всеволод Мейерхольд, художник Татлин, режиссер Фореггер, писатель Аксенов... Все вокруг бурлило, призывало к разрушению старого, созиданию нового, небывалого, невиданного.

Вдумчивый, широко образованный, Эйзенштейн не мог не ощутить всей противоречивости деятельности «левых» художников, всей неразрешимости противоречий теории и практики Пролеткульта. Но спокойно оценивать не было времени. Талантливый и деятельный, он сразу окунулся в работу. Он создал декорационное оформление к спектаклю «Мексиканец», поставленному режиссером В. Смышляевым по рассказу Джека Лондона, а затем совместно с Сергеем Юткевичем оформил ряд спектаклей в других «левых» театрах. И чем больше, чем напряженнее и удачнее он работал, тем яростнее и непреклоннее охватывало его желание овладеть искусством. Познать тайны творчества, сорвав с них все покрывала. Стать мастером!

Учиться он пошел, конечно, к Мейерхольду, в Государственные высшие режиссерские мастерские. Под руководством неутомимого театрального экспериментатора он глубоко проникает в принципы построения спектакля, актерской выразительности, композиции, ритма. Однако желание «разрушать» не проходит. К разрушению старого призывали и Мейерхольд, и все учителя, и все ученики мастерских. Поэтому свою первую самостоятельную постановку в театре Пролеткульта Эйзенштейн строит буквально на обломках пьесы Островского «На всякого мудреца довольно простоты».

Строго говоря — от Островского осталось лишь название пьесы, имена действующих лиц, к которым были прибавлены имена политических деятелей того времени — маршал Жоффр, Милюков и т. д. Основной задачей спектакля, поставленного в маленьком зале пышного морозовского особняка на Воздвиженке, являлось разоблачение мировой контрреволюции, а средствами этого разоблачения были избраны цирковые курбеты, хождение по проволоке и даже короткометражный фильм — первый киноопыт Эйзенштейна.

Несмотря на скандальный успех «Мудреца», Эйзенштейн отлично понял, что своих агитационных целей он не достиг из-за отсутствия литературной основы. И поэтому последующие свои спектакли — «Слышишь, Москва?» и «Противогазы» — поставил по специально сочиненным совместно с Сергеем Третьяковым «сценариям». Художественная богема, переполнявшая маленькое зальце морозовского особняка, была благодарной аудиторией, но скоро перестала удовлетворять Эйзенштейна. И спектакль «Противогазы» он ставил на территории Московского газового завода только для рабочего зрителя.

Подлинность заводского оборудования должна была разрушить театральную условность.

Уже на этом раннем этапе творчества проявилось характерное для Эйзенштейна стремление к теоретическому осмыслению своего творческого опыта.

Со всей искренностью и серьезностью он поспешил поделиться своим опытом в статье «Монтаж аттракционов», напечатанной в журнале «Леф» в 1923 году. В этой горячей, путаной юношеской статье отрицался старый «изобразительно-повествовательный» театр с его атрибутами: единым действием, сюжетом, человеческими характерами. Взамен всего этого прокламировался «свободный монтаж произвольно выбранных, самостоятельных... воздействий (аттракционов)». Под словом «аттракцион» понималось сильное, ударное воздействие на психологию зрителя, направляющее его чувства в необходимом художнику направлении. Монтируя, то есть соединяя, эти удары по психике зрителя, Эйзенштейн надеялся достигать «установки на тематический эффект, то есть выполнения агитзадания».

Позднее он стал задумываться над способами управлять не только чувствами, эмоциями, но и мыслями, психическими процессами, происходящими в сознании зрителя. И это привело его к попыткам создавать «образы-понятия» средствами «интеллектуального кино».

Очевидны незрелость взглядов молодого художника и вульгарно-социологические основы его первой теоретической статьи. Очевидна и нарочитая «крайность» его концепции, еще и сейчас служащей опорой для формалистических теоретиков за рубежом. Но в пылу разоблачения явных ошибок не нужно забывать, что Эйзенштейн искал способов выполнения агитационного задания, что он заботился о наиболее ярких и впечатляющих способах донесения до зрителя новой, революционной тематики, что даже в самых неудачных его спектаклях были сильные, талантливые сценические решения.

Молодой мастер чувствовал противоречия своих работ. Полного удовлетворения они не приносили. В сценическом решении «Противогазов» он ощущал искусственность утлой театральной пристройки к настоящему оборудованию завода. Его тревожило невнимание к спектаклю рабочих, занятых своим повседневным трудом. Из всех этих обстоятельств Эйзенштейн сделал неожиданный и решительный вывод: само искусство театра устарело и неспособно воздействовать на зрителя. Конечно, это было неверно, но отсюда легла прямая дорога Эйзенштейна в кино. Работы кинодокументалистов, в частности Дзиги Вертова, создавшего агитационные фильмы из хроникальных съемок, то есть из материалов реальной действительности, казались Эйзенштейну близкими к тому самому «монтажу аттракционов», о котором он мечтал.

Чтобы понять, как делаются фильмы, чтобы подержать в руках кинопленку, он вместе с Эсфирью Шуб перемонтировал для Госкино уголовный боевик немецкого режиссера Фрица Ланга «Доктор Мабузо — игрок», пытаясь превратить его в агитфильм «Позолоченная гниль», разоблачающий разложение послевоенной буржуазии.

Свой первый кинопостановочный опыт Эйзенштейн проделал в театре Пролеткульта, сняв короткометражный эксцентрический фильм «Дневник

Глумова», служивший одним из аттракционов спектакля. Этот маленький фильм (от него сохранились только небольшие фрагменты, которые вошли в документальную картину «Сергей Эйзенштейн») был одобрительно встречен Вертовым и даже включен в «Весеннюю киноправду» под заголовком «Весенние улыбки Пролеткульта». В фильме участвовали Г. Александров, М. Штраух, А. Антонов, И. Пырьев и другие молодые артисты, ставшие впоследствии крупнейшими деятелями кино. Им всем, объединившимся вокруг Эйзенштейна, кино казалось куда более современным и многообещающим искусством, чем старый театр. Коснувшись кино, они ощутили его агитационные масштабы, его творческие возможности.

Вместе с дружным, спаянным коллективом пролеткультовцев Эйзенштейн создал свой первый «настоящий» фильм — «Стачку».

* * *

С писателем-пролеткультовцем В. Плетневым Эйзенштейн задумал большую серию кинокартин под общим названием «К диктатуре». Она должна была обрисовать различные стороны и методы революционной борьбы: демонстрации, стачки, подпольные типографии, побеги из тюрем и т. д. Из всей серии был осуществлен лишь один фильм — «Стачка».

Фильм был противоречив. Согласно пролеткультовским идеям он был лишен развернуто характеризованных индивидуальных героев, без чего нельзя было с достаточной полнотой показать роль партии в организации рабочего движения, роль революционного сознания передовых рабочих, героизм революционеров. Кроме того, фильм был перегружен экспериментами в области кинометафор, монтажа, композиции. Эксперименты, которые подчас становились самодовлеющими, самоценными, затрудняли восприятие темы фильма, делали непонятной его идею, уводили в сторону от его основной задачи. И вместе с тем в фильме были глубоко реалистические, полные жизненной правды и революционного пафоса эпизоды.

Несмотря на то, что авторы «Стачки» согласно пролеткультовским теориям стремились к созданию образа массы и не ставили перед собой задачи индивидуализации человеческих характеров, в лучших реалистических сценах фильма такие образы (рабочий — руководитель стачки, семья молодого забастовщика), обрисованные остро, ярко, лирично, все же появились. Это были подлинно новые герои нового искусства — русские революционные рабочие. Бесспорно удачны и плодотворны были многие опыты Эйзенштейна в области ритмического, осмысленного монтажа, острых ракурсов, сложных композиций кадров.

Главное идейное и художественное значение фильма было в его массовых сценах. Монументальные и динамичные, удивительно ясные и свежие по композиции, сцены эти показали рабочую массу сознательной, дисциплинированной, спаянной. Пафос и драматизм сочетались в них с жизнерадостностью, с орсю с юмором. Эти сцены сближали фильм с произведениями Маяковского. Они сделали «Стачку» событием в развитии мирового кино, одним из первых подлинно революционных фильмов.

Незабываемы многие кадры и эпизоды фильма: начало стачки, когда грозные, объединенные гневом рабочие бросают инструменты и, сливаясь в могучий поток, движутся по цехам; ворона на фабричном гудке, голуби на покинутых станках — образы омертвелого, не работающего завода; стальные, беспощадные, извивающиеся, словно змеи, струи воды, хлещущие из брандспойтов, секущие, рвущие, полосующие рабочую демонстрацию; верховые казаки на лестницах и галлереях завода, ребенок под копытами лошадей... Да можно ли перечислить все эти удивительные кадры! Были в «Стачке» и сложные, малопонятные, экспериментальные эпизоды-метафоры, как, например, обиталище шпаны, провокаторов, люмпенов в бочках, врытых в землю, или пресловутое монтажное сопоставление разгона демонстрации с кадрами, снятыми на бойне. Но и в этих сложных сценах ощущался гигантский размах смелого эйзенштейновского таланта.

Вокруг «Стачки» вспыхнули споры, борьба мнений, творческих направлений и групп. Во время работы над «Стачкой» произошел разрыв Эйзенштейна с Пролеткультом, с Вертовым, обвинившим молодого мастера в отходе от позиций документализма, с Кулешовым, которого Эйзенштейн не признал за учителя. Но появились новые друзья, новые единомышленники. Завязалась творческая дружба на всю жизнь с Эдуардом Тиссэ, одним из лучших кинооператоров мира. На долгие годы Григорий Александров стал первым помощником, ассистентом, а затем и соавтором. Еще теснее сплотились вокруг Эйзенштейна бывшие пролеткультовцы М. Штраух, А. Антонов, М. Гоморов, А. Левшин. Как-то само собой получилось, что молодой режиссер после первого же фильма стал в центре внимания всей «левой» кинематографической молодежи.

Центральный орган Коммунистической партии газета «Правда» назвала «Стачку» «первым революционным произведением нашего экрана». Поддержало и Советское правительство: юбилейная комиссия по празднованию двадцатилетия первой русской революции поручила Эйзенштейну постановку юбилейного фильма «1905 год».

* * *

В соавторстве с молодой сценаристкой Н. Агаджановой Эйзенштейн написал сценарий, содержавший верную и выразительную характеристику основных событий революции от стачек в Закавказье и Кровавого воскресенья 9 января до декабрьских боев на Пресне. Был в сценарии и небольшой эпизод, рисующий восстание на броненосце «Князь Потемкин-Таврический». Летом 1925 года съемочная группа отправилась в Одессу для съемки этого эпизода.

Нет нужды описывать процесс создания фильма. Это сделал сам Эйзенштейн в ряде ярких, остроумных, искренних и глубоких статей. Нужно лишь подчеркнуть огромный творческий энтузиазм, высокое вдохновение, охватившее Эйзенштейна и передавшееся всему съемочному коллективу, всем участникам съемок.

На подлинных местах революционных событий, в беседах с их непосредственными участниками Эйзенштейн все больше проникался пафосом исто-

рического восстания, находил все новые яркие подробности. Одесский эпизод разрастался. И уходило время. Фильм должен был быть готов к декабрю. Но как вместить в этот фильм все события, ведь каждое из них будет конкретизироваться в неповторимых деталях, будет требовать внимания, времени, места? И Эйзенштейн принимает дерзкое и единственно верное решение. Он отказывается от съемок других событий, чтобы весь фильм посвятить восстанию на броненосце. Он жертвует хроникальной полнотой для полноты художественной. Он ставит задачей создать художественный образ революции на материале одного типического и полного драматизма эпизода. И дерзкое это решение принесло великолепную победу.

С первого же кадра — мощный, рассыпающийся миллионом брызг удар волны о берег — «Броненосец «Потемкин» победоносно овладевает зрителем. Об этом гениальном фильме уже написаны десятки исследований на всех языках и будут написаны сотни и сотни новых. Можно без преувеличения сказать, что каждый его кадр заключает в себе художественное открытие.

Само время, кажется, подчинилось режиссеру. Оно замирает, почти останавливается в сцене расстрела матросов, отказавшихся есть червивый борщ. Крамольные матросы накрыты слегка колышащимся брезентом. Замирают, почти неподвижны стволы винтовок в строю караула. Звучит команда разъяренного офицера, но столь же недвижимы винтовки. И вдруг строй дрогнул, распался. «Братья! В кого стреляете?» — кричит с орудийной башни Вакулинчук. И время внезапно срывается, несется вскачь, все убыстряя темп. На броненосце все движется, кипит, мечется. Матросы хватают и бросают за борт ненавистных офицеров. Трепещет, оседая, брезент, из-под которого высвободились осужденные. Чьи-то ноги на клавишах пианино. Падая, вонзается в палубу крест перепуганного судового священника. Болтается на рейке пенсне судового врача. Эта деталь особенно многозначительна: через это пенсне врач недавно смотрел и не видел червей на тухлом мясе...

И снова — еле влачится время. Немое кино создает ощущение тишины. Еле теплится свеча на груди убитого Вакулинчука, лежащего в палатке на берегу. Лунный свет дрожит на ленивых волнах. Корабли в бухте окутаны туманом, мерцающим, клубящимся, снятым впервые в истории кино, подлинным морским туманом. Медлительная красота этих кадров служит как бы прелюдией к новым напряженнейшим сценам. К телу убитого стекаются люди. Толпа растет. Толпы растут. Непрерывным людским потоком заполняются железнодорожные пути, мосты, длинная коса уходящего в море мола. Подобных монументальных и вместе с тем динамических массовых сцен не знала, да и, пожалуй, не знает история мирового кино.

И вдруг — удар цвета! Красный цвет в черно-белом кино! На мачте броненосца взвивается красное знамя. Этот кадр раскрашивался от руки в каждом экземпляре фильма. Но зато какой эффект! Алый цвет революции взывал с экрана, воспламеняя сердца.

А сколько радости, света, полета в скольжении белокрылых яликов по сияющему морю. Это население города спешит к восставшему броненосцу. Будто окрыленные сердца людей летят навстречу свободе. И снова резкая, контрастная смена настроения. Радостную толпу мирных людей, женщин,

детей, стариков, собравшихся на широкой одесской лестнице, зверски расстреливают солдаты.

Эту сцену, незабываемую, трагическую, не устают описывать и исследовать киноведы. Потрясает ее неумолимо нарастающий ритм. Потрясают данные кратко, но с редкой силой судьбы гибнущих людей. Мать, несущая наперекор движению убегающих, вверх по лестнице, навстречу строю стреляющих солдат, своего убитого ребенка... Другая молодая мать, падающая на коляску с ребенком. И эта неизгладимая из памяти коляска, все убыстряющая свой бег вниз по ступеням, под выстрелами, среди трупов, покачивающаяся, замирающая и снова набирающая быстроту! Учительница с разбитым нагайкой пенсне на окровавленном лице, калека, спасающийся, прыгая на руках по дебаркадерам. И как контраст этим полным трагического смятения кадрам — равномерное, упорное, тупое, безжалостное движение цепи солдат и слепящие как молнии взмахи казачьих шашек...

И когда броненосец, медленно развернув грозные орудийные жерла, отвечает залпом по штабу карателей, Эйзенштейн находит удивительную кинометафору. Он снимает и монтирует в быстром темпе трех мраморных львов: спящего, пробудившегося и яростно вскочившего. Каменный лев взревел!

36 Великолепна и другая, развернутая в целый эпизод метафора. Машины работают, словно бьется стальное сердце броненосца. Адмиральская эскадра, вызванная для усмирения мятежного корабля, приближается к нему в предутренней мгле. Броненосец идет в открытое море. Он весь как бы трепещет от ожидания. Неподвижны матросы на палубе. Неподвижны орудия. Но бьется, бьется сердце броненосца. Как огромное общее сердце.

И когда эскадра отказалась стрелять, когда радостно закричали, запели, замахали шапками матросы, заполнившие палубы и башни, Эйзенштейн дает полный глубочайшего смысла заключительный кадр. Снятый резко снизу, из глубины кадра движется прямо на зрителя высокий гордый нос корабля. Броненосец «Потемкин» уходит в бессмертие.

Эйзенштейн знал, как и все, что «Потемкин» был интернирован в Констанце, что революция 1905 года была подавлена. Но — гениальный художник — он сказал своим произведением, что революция непобедима, народ бессмертен.

С первого же просмотра, состоявшегося в декабре 1925 года в Большом театре, стало ясно, что родилось великое произведение революционного искусства. И «Броненосец» отплыл в свой продолжающийся и сейчас славный, победоносный поход. Никогда и никого фильм не оставил спокойным. Ему всегда сопутствовали страсти, споры, бои.

Они не прекращаются до сих пор, когда признано, что фильм является классическим произведением искусства социалистического реализма.

Основным недостатком фильма многие считают отсутствие в нем подробно разработанных, развивающихся человеческих образов. Есть критики, не устающие доказывать, что это серьезный порок. Есть критики, утверждающие, что Эйзенштейн и не ставил себе этой задачи, что он стремился создать и создал поэтический образ революционного коллектива, образ действующих

народных масс и что индивидуальные персонажи только помешали бы этому новаторскому замыслу. Есть критики, считающие, что индивидуальные судьбы людей даны в фильме с великим мастерством. Разве не запоминаются навечно все персонажи Одесской лестницы? А четкие характеристики реакционных офицеров на корабле, революционных ораторов на набережной, наконец, образ Вакулинчука, который даже мертвым взывает к отмщению... Есть критики, старающиеся не замечать революционного пафоса фильма и воспевающие лишь его формальные качества. Есть критики, стыдливо обходящие необычайную форму фильма и пишущие лишь об его исторической и идейной концепции. Но весь этот разноголосый хор — разве не лишнее свидетельство гениальности фильма?

Шествие «Броненосца «Потемкин» по экранам мира было триумфальным. Его буквально впивали в себя суровые зрители рабочих окраин на Западе. Прогрессивные деятели культуры приветствовали и фильм и молодую Советскую республику, в которой фильм был создан. Фильму посвящались не только статьи, но и стихи, рассказы, картины, скульптуры. Фейхтвангер подробно описал фильм и его воздействие в романе «Успех». Чаплин назвал «Броненосец «Потемкин» «лучшей кинокартиной в мире». Американская киноакадемия признала его лучшим фильмом 1926 года. На Парижской выставке искусств он получил наивысшую награду — Супер гран-при. Одним из необычайно ярких свидетельств воздействия фильма на массы было восстание, вспыхнувшее после его просмотра среди моряков голландского парохода «Семь провинций».

Революционную силу фильма отлично поняли и реакционеры. В Германии над фильмом был устроен суд как над произведением, «способствующим государственному перевороту». Его резали цензоры всех буржуазных государств. В Америке фильм тоже изрезала цензура, а когда Эйзенштейн посетил США, куклуксклановцы распространяли листовки с требованием выгнать «красного» режиссера, «который опаснее дивизии красноармейцев».

Существуют и иные формы «признания» фильма врагами. Геббельс призывал фашистских кинематографистов создать «своего «Потемкина». Этот беспринципный призыв стал известен Эйзенштейну, и он заклеймил его в «Открытом письме Геббельсу», опубликованном советской прессой. В этом гневном документе Эйзенштейн страстно утверждал, что высокие произведения искусства создаются только художниками, близкими народу и вдохновленными идеями революции.

В 1950 году, через двадцать пять лет после выхода в свет, фильм был озвучен музыкой композитора Н. Крюкова и вновь выпущен на советские и зарубежные экраны. Несмотря на неудачу этого озвучения, оно вызвало новую волну интереса к фильму. И он вновь обошел экраны мира. В Париже, например, он шел в течение нескольких месяцев 1954 года в одном из наиболее посещаемых кинотеатров под заголовком «Лучший фильм мира». И эти слова не были рекламным выкриком. Почетное звание «лучшего фильма всех времен» было дважды завоевано «Броненосцем «Потемкин» на международных референдумах, устраиваемых Брюссельской национальной фильмотекой. Первый раз фильм получил первенство на опросе 1954 года,

второй раз — в 1958 году на конкурсе «лучших фильмов всех времен», проходившем в рамках Всемирной выставки в Брюсселе. Ста семнадцати критикам всех стран было предложено составить списки тридцати лучших фильмов, когда-либо созданных в мире. Сто из них внесли в свои списки «Броненосец «Потемкин», занявший таким образом первое место и опередивший следующий фильм на пятнадцать голосов.

Благородна и поучительна борьба, которую в течение 1957—1959 годов вели прогрессивные японские кинематографисты вокруг проката «Броненосца «Потемкин». Они создали специальный комитет под председательством старейшего кинорежиссера Японии Кейохико Усихара, выпустили специальные брошюры и плакаты, провели митинги и заседания и показали великий фильм во множестве рабочих, профсоюзных и сельских клубов. Просмотры эти нередко сопровождались лекциями и докладами о Советском Союзе, о социализме, о борьбе за мир.

Можно было бы привести еще множество ярких фактов бессмертия фильма. Он живет не только на экранах, но и в сознании множества прогрессивных художников мира, вдохновленных его идейной силой, пораженных его новаторским мастерством. Кто только из лучших кинодеятелей мира не говорил, не писал, не свидетельствовал о колоссальном влиянии «Броненосца «Потемкин»? Здесь и англичанин Айвор Монтегю, и бразилец Альберто Кавальканти, и немец Курт Метциг, и итальянец Джузеппе Де Сантис, и японец Тейноске Кинугаса, и индус Ахмад Аббас, и мексиканец Эмилио Фернандес, и француз Луи Дакен... Можно с уверенностью утверждать, что нет ни одного видного прогрессивного деятеля кино, который не испытал бы на себе плодотворного влияния гениального фильма.

* * *

Пришедшую к нему всемирную славу молодой художник принял спокойно, совершенно искренне считая, что эта слава принадлежит не ему лично, а молодому советскому кино, молодой советской культуре. Для себя он оставлял лишь заботу об укреплении этой славы, заботу о дальнейшем развитии киноискусства. Он понимал, что для того, чтобы двигаться дальше необходимо осознать и теоретически обобщить достигнутое.

И пока «Броненосец «Потемкин», а за ним «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингис-хана» Всеволода Пудовкина, а позднее «Арсенал» и «Земля» Александра Довженко, да и многие другие советские фильмы, среди которых были и новые создания Эйзенштейна,— с триумфом утверждали искусство социалистического реализма перед лицом всего человечества, Эйзенштейн упорно, самозабвенно, храбро исследовал специфику киноискусства, его выразительные средства, язык, его связи с другими искусствами, секреты его воздействия на зрителя.

Перечитывая ранние теоретические работы Эйзенштейна, можно легко обнаружить их ошибки. Задорно, искренне он как бы сам выставляет их для всеобщего обсуждения и даже... осуждения. Нетрудно установить, что он не сразу расстается с теорией «монтажа аттракционов» и с проистекающей от

нее недооценкой драматургии. По этой теории «Броненосец «Потемкин» выходил слабее «Стачки», так как был якобы уступкой традиционной драматической композиции по сравнению с аттракционной, монтажной, массовой «Стачкой». Но сам же Эйзенштейн видел, что все же «Броненосец» сильнее! И вел свои размышления и исследования дальше. Нетрудно заметить, как переоценивал он монтаж, считая его сущностью киноискусства. Но подобную же ошибку делали и Кулешов и Вертов, а за рубежом — Гриффит, Деллюк, Рене Клер — словом, каждый, кто двигал кино вперед и задумывался над его спецификой.

Но сколько блистательной наблюдательности в сравнении монтажа с «серией взрывов двигателя внутреннего сгорания», сколько творческих возможностей в знаменитой формуле: «Сопоставление двух монтажных кусков больше похоже не на сумму их, а на произведение». В ней учитывается рождение нового художественного качества, нового художественного образа. Можно проследить, как от монтажа аттракционов и от преувеличения роли монтажных приемов Эйзенштейн приходит к поразительно дерзкой мысли, что при помощи монтажа можно не только образно, а и логически выражать мысли, что кадры могут стать как бы иероглифами, сочетания которых способны передавать понятия на особом, кинематографическом языке.

Задумываясь над психологией творчества художника и над психологией восприятия зрителя, Эйзенштейн продолжает поиски сильных, заранее рассчитанных идейно-художественных воздействий на зрителя, стремясь «управлять» и его чувствами и его мыслями.

Так родилась новая теория Эйзенштейна — теория «интеллектуального кино». Да, она внесла немало путаницы в эстетику кино. Да, она принесла немало творческих трудностей и самому ее автору и многим, очень многим кинематографистам, заинтересованно внимавшим ей. Но разве в этой странной теории нет поразительно верных наблюдений, творчески осуществляющихся только теперь, с развитием и художественного, и документального, и научного кино! Эйзенштейн писал о том, что кинематограф может на своем иероглифическом языке выражать непосредственно классовые понятия, тактические и политические лозунги, не прибегая для этого «к помощи подозрительного драматического и психологического прошлого», то есть к системе художественных образов. Он мечтал положить предел «дуализму сфер» чувства и рассудка, утверждая за кинематографом способность «осязаемо чувственно экранизировать диалектику сущности идеологических дебатов в чистом виде. Не прибегая к посредничеству фабулы, сюжета или живого человека». При помощи киноиероглифического языка Эйзенштейн мечтал решать такие темы, как «Диалектический материализм», «Тактика большевизма». Он декларировал возможность поставить фильм по «Капиталу» Маркса.

В изложении Эйзенштейна теория «интеллектуального кино», разбросанная в нескольких статьях, не всегда согласованных между собой, представляла нечто бесформенное, туманное, полное противоречий и неожиданных выводов. В краткой передаче она кажется теперь наивной, несовершенной, строго говоря, даже не «теорией», а собранием наблюдений художника, мечтающего о невиданно огромных свершениях. И сколько в

этих наблюдениях верного! Кино действительно обладает системой выразительных средств, напоминающих язык. Эти средства расширяют возможности кино — за пределы искусства: кино может быть и документатором, и средством научного исследования, и популяризатором. Кино может через образы раскрывать понятия с неведомым другим искусствам лаконизмом, наглядностью. Кино действительно обладает иными, более широкими, чем драма, композиционными возможностями, близкими и к эпосу и к дидактике! Что делать,— в ранних статьях Эйзенштейна эти поразительные открытия тонули в нагромождениях прихотливых наблюдений, парадоксальных примеров и неточных выводов. Но ведь до него никто ни о чем подобном не размышлял!

Эйзенштейн не легко осознавал свои ошибки. Он пытался конкретизировать свои теории и придать им практическое значение. Он упорно продолжал предсказывать неминуемую гибель театра (что и сейчас продолжает делать М. Ромм!). Он отрицал «живого человека». Он долго отрицал литературную основу кино, ограничивая роль литературного сценария «стенограммой эмоционального порыва», передаваемой сценаристом режиссеру, и тем самым выдвигая режиссера в единственные творцы фильма. Он отрицал и необходимость актеров, считая возможным заменять их «типажем», то есть людьми с выразительной и подходящей для данной роли внешностью.

Проще всего объявить все эти убеждения Эйзенштейна порочными, формалистическими, вредными, что и делали многие критики и историки кино. Но не все так просто, как им казалось.

Гегемонию режиссера Эйзенштейн утверждал не из личных и даже не из производственных соображений, а в стремлении к авторскому кино, к произведениям единым, целостным, гармоничным, полно и органично выражающим идейную и художественную позицию автора.

Отрицание «живого человека» было связано с неприятием рапповских теорий «психологического реализма» и «живого человека», с заботой о способах показа революционных масс. «Эмоциональный» сценарий противопоставлялся господствовавшему в кино «технологическому» сценарию, «полуфабрикату фильма», ремесленническому документу, ничего с литературой и искусством общего не имеющему.

В типажах Эйзенштейн пытался найти противоядие против актерских штампов и переигрыша на экране. (Кстати, между «типажем» и теперешними «актерами-непрофессионалами» много общего).

Наряду со всеми пресловутыми «отрицаниями» Эйзенштейн восторженно приветствовал первые известия об опытах применения в кино звука и цвета, мечтал о возможности изменять форму экрана, бился над организацией кинообразования, требовал тематического планирования и постоянного политического руководства производством фильмов, сражался против рутины в производстве, ратовал за смелость, изобретательность, творческий энтузиазм. Он горел любовью к своему искусству, он нетерпеливо тянул его к новым и новым задачам, все время думая о высокой миссии художника революции.

Развитие самого молодого, самого сложного синтетического искусства — кино — непрерывно выдвигало все новые проблемы, не давая достаточного

практического материала для их безошибочного решения. Даже только для того, чтобы сформулировать эти проблемы, требовалась огромная прозорливость, научная эрудиция и творческая смелость. Все эти качества были у Эйзенштейна-теоретика. В оправдании, замазывании своих явных ошибок он не нуждается. Он сам многократно и искренне их осуждал. Всей своей страстной, кипучей деятельностью Эйзенштейн содействовал движению киноискусства вперед по пути народности, идейности, реализма, призывал к решению значительных, новых революционных тем. Он шел трудным, но плодотворным путем.

* * *

Об искренности и убежденности Эйзенштейна-теоретика говорит прежде всего тот факт, что свои теории он сам проверял на практике. Уверенный в возможности средствами «интеллектуального кино» решать большие политические проблемы, он принялся за решение наиболее актуальной из них. Он хотел «экранизировать» генеральную линию Коммунистической партии в деревне, показать процессы коллективизации сельского хозяйства. Начав работу над фильмом «Генеральная линия», он должен был временно ее отложить. Правительство поручило авторам «Броненосца «Потемкин» создание фильма к десятилетию Великой Октябрьской социалистической революции.

Начало работы над «Октябрем» схоже с первым этапом работы над фильмом «1905 год». Сначала, при работе над сценарием, Эйзенштейн и его соавтор Г. Александров, опираясь на книгу Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир», попытались охватить весь колоссальный исторический материал, связанный с подготовкой, свершением и победоносным развитием великой социалистической революции. Потом они ограничили материал событиями февраля—октября 1917 года в Петрограде. Но все же полного успеха достичь не удалось. Помешали перегружавшие фильм экспериментальные эпизоды, в которых автор теории «интеллектуального кино» пытался проверить и подтвердить свою теорию художественной практикой.

К лучшим частям фильма относятся массовые сцены, рисующие самые драматические, поворотные этапы революции: расстрел Временным правительством безоружной демонстрации в июле 1917 года, выступление В. И. Ленина с броневика на митинге у Финляндского вокзала, митинг около Смольного, залп «Авроры», штурм Зимнего дворца, выступление Ленина на Втором съезде Советов.

Воссозданные по историческим документам и воспоминаниям участников с возможной исторической точностью, проникнутые пафосом революционной борьбы, эти эпизоды пережили фильм; они живут самостоятельно, включаемые в историко-документальные фильмы и воспринимаемые зрителем не как фрагменты художественного произведения, а как кинодокументы, запечатлевшие реальные события революции. Незабываемы лучшие кадры этих сцен. Неудержимый порыв штурмующих Зимний дворец масс — матросский сапог, попирающий корону, которой украшена чугунная решетка дворца. Короткий монтаж кадров демонстрации и стреляющего пулеметчика, создающий ритмический образ пулеметной стрельбы. Под прямым воздействием

Эйзенштейна в звуковых историко-революционных фильмах тридцатых годов созданы аналогичные сцены: выступление В. И. Ленина с броневика в картине С. Юткевича «Яков Свердлов», штурм Зимнего в картине М. Ромма «Ленин в Октябре». М. Чиаурели вставил эпизод расстрела июльской демонстрации в свою картину «Великое зарево» как цитату из «Октября». Прямая перекличка с «Октябрем» есть и в картине С. Васильева «В дни Октября» и в октябрьских сценах «Тихого Дона» С. Герасимова. Несомненно также влияние эйзенштейновских кадров на изобразительные искусства.

Героические массовые сцены переплетались в «Октябре» с эпизодами сатирическими. Беспощадно разоблачил Эйзенштейн Керенского, монтажно сопоставив его с золотым павлином, показав его щуплую фигурку восходящей по торжественным лестницам Зимнего дворца, а потом самодовольно развалившейся на царской кровати. Сатирический смысл приобрели и удачные кинометафоры: монтажное столкновение витийствующих меньшевистских и эсеровских ораторов с тренькающей балалайкой и бряцающей арфой. Уж не ленинское ли замечание «...а «трудовик» Керенский играет роль балалайки для обмана рабочих и крестьян...»* вдохновило Эйзенштейна на создание этой острой кинометафоры? Пародийно выглядели истерические сторонницы Керенского из женского «ударного» батальона, расположившиеся на отдых среди коллекций Эрмитажа и оскорбляющие своей комической полунаготой целомудренную наготу античных статуй.

Эти сатирические эпизоды, выражающие понятия головокружительной карьеры проходимца, демагогической болтовни политиканов, ничтожности их потуг перед лицом культуры человечества и т. д., несмотря на всю их сложность, хорошо воспринимались зрителями. Что же касается еще более сложных «интеллектуальных» эпизодов, передающих понятия «религия» или «власть», то они были трудны для восприятия. Понятие «религия» Эйзенштейн, например, раскрывал, показывая в различных ракурсах католические и буддийские, православные и языческие изображения богов. Низвержение памятника Александру III в Москве, долженствующее изображать свержение самодержавия, воспринималось как перенесение действия в Москву в двадцатые годы, когда это низвержение фактически происходило, а этот же кадр, показанный обратной съемкой, чтобы иллюстрировать попытки восстановления монархии, вызывал у неподготовленных зрителей полное недоумение.

Стремление находить средства кинематографического выражения понятий приводило порой к созданию своеобразных ребусов и мешало воплощению основной темы фильма — высокой темы социалистической революции. Затрудняли восприятие фильма и его композиционные просчеты: разросшиеся второстепенные эпизоды, вроде избиения рабочего буржуазной публикой, лезгинки — на железнодорожных путях, а также отсутствие в фильме привычных для зрителя действующих лиц, индивидуализированных персонажей.

В «Октябре» сделан первый опыт воплощения образа В. И. Ленина средствами художественного кинематографа. Этот опыт удался лишь отчасти. Эйзенштейн снимал не профессионального актера, который мог бы создать

* В. И. Ленин, Соч., изд. 4, т. 23, стр. 297.

художественный образ великого вождя, а некоего рабочего Никандрова, человека внешне очень похожего на Владимира Ильича, но актерски беспомощного и могущего лишь принимать характерные для Ленина позы. Такое изображение Ленина вызывало очень резкие возражения многих партийных и общественных деятелей, в том числе и В. В. Маяковского. Но суровые и требовательные критики не учли огромной трудности, ставшей перед Эйзенштейном,— создать образ Ленина ограниченными средствами немого кино. Да, крупные планы Никандрову действительно не удались. Зато общие планы, показывающие Ленина в неразрывной связи с революционной массой, на площади, резко перечеркнутой тревожными лучами прожекторов,— до сих пор потрясают своей патетикой, своим высоким темпераментом. Несмотря на все свои промахи и недочеты, работа Эйзенштейна над образом Ленина бесспорно пролагала пути для успешного решения этой ответственнейшей задачи в будущем.

В горячей дискуссии, развернувшейся вокруг «Октября», выступила и Н. К. Крупская. Глубоко разобравшись в стремлении Эйзенштейна к новому искусству, отображающему жизнь и творчество революционных масс, со страниц газеты «Правда» она решительно поддержала то «искусство будущего», за которое боролся Эйзенштейн, предрекла победу его революционным новаторским поискам.

И Эйзенштейн продолжал искать. Вернувшись к прерванной постановке «Генеральной линии», он совместно с Г. Александровым и Э. Тиссэ пытался средствами «интеллектуального кино» создать кинематографическое выражение самых сложных, самых актуальных проблем современности, возникающих в связи с коллективизацией сельского хозяйства, с ликвидацией кулачества, с приходом в деревню новой техники, новых производственных взаимоотношений, новых человеческих чувств.

Надо ли говорить о невероятных трудностях этой работы? Фильм ставился в то время, когда в деревне происходили революционные процессы невиданного размаха и глубины. Можно ли было сразу верно понять, охватить их и найти для их изображения достойные средства? Жизнь все время уходила вперед, вносила в творческий процесс решительные коррективы. Первоначальный замысел Эйзенштейна и Александрова относился к 1926 году. XV съезд партии, состоявшийся в декабре 1927 года, принял решение о развертывании коллективизации сельского хозяйства, вместо устаревших форм «товарищества» пришли новые, высшие формы коллективных хозяйств. Ноябрьский Пленум ЦК ВКП(б) 1929 года отметил массовое колхозное движение и оценил его как новый знаменательный этап в деле строительства социализма.

Огромные исторические события, следовавшие с необычайной быстротой и энергией, напряжение классовой борьбы, серьезность идеологической и политической борьбы тех лет — все это требовало от авторов первого в мире фильма о коллективизации предельной четкости и оперативности. Замыслы старели, не успев получить оформления. Много месяцев провели Эйзенштейн и Александров в колхозах и совхозах различных областей, изучая жизнь деревни, пристально приглядываясь к формам борьбы нового со старым.

«Старое и новое» — так и был назван новый, переработанный вариант фильма. Но и этот вариант не мог полностью отразить сложнейшие события жизни. Он был встречен критикой недоброжелательно. Указывалось на преувеличенную мрачность, излишнее сгущение красок в изображении старой деревни и на схематизм, надуманность в изображении новой. Осуждался чрезмерно сложный, метафорический язык фильма. Нападкам подвергалась Марфа Лапкина — основная героиня фильма, сыгранная не актрисой, а простой русской крестьянкой Марфой Лапкиной. Несогласие вызывали и теоретические статьи Эйзенштейна, продолжавшего разрабатывать основы «интеллектуального кино», выдвинувшего новые принципы «обертонного монтажа».

И действительно, образы фильма были порой надуманны, чрезмерны. Для характеристики обнищания и измельчания крестьянских хозяйств Эйзенштейн заставил двух бородатых мужиков распиливать избу от конька крыши до фундамента. «Сгустеет или не сгустеет» — ждали звероподобные люди, собравшиеся вокруг «диковины» — сепаратора. Это, конечно, было преувеличением темноты и дикости русской деревни. Показ нового тоже не всегда удавался. Порой оно принимало странные, физиологические образы — племенного быка, наплывом грядущего осеменять колхозные стада; порой было по-хроникальному схематично, как эпизод в молочном совхозе. Но были в фильме и великолепные эпизоды. Трагическая полифония крестного хода, исступленного шествия отчаявшихся людей по иссушенным засухой пашням. Сатирические фигуры кулака и его жены — заспанных, жирных, злобно-равнодушных к горю голодающих односельчан. Во многих эпизодах была видна рука великого мастера...

Эйзенштейн видел и противоречия своего фильма и изъяны своей теории. Но он не сдавал позиций, продолжая активно работать, спорить, искать.

Он отчетливо понимал политическое значение своей работы, необходимость поисков новых средств для выражения новых процессов жизни и обязательность расчета на массового зрителя. «Эксперимент, понятный миллионам»,— так назвал он одну из своих статей о «Старом и новом».

Трудности испытывал не он один. Рядом с ним Пудовкин старался найти новые драматургические и изобразительные формы для выражения современной темы и бесконечно перерабатывал свой фильм «Очень хорошо живется» («Простой случай»). Метод «интеллектуального кино» пытались применить и Н. Шенгелая в своих «Двадцати шести комиссарах», и Л. Трауберг в «Голубом экспрессе», и молодые братья Васильевы в «Спящей красавице», и А. Медведкин в серии сатирических короткометражек, и многие другие режиссеры. Довженко, по-иному, по-своему решавший тему коллективизации в «Земле», тоже отбивал ожесточенные критические атаки. Талантливые советские мастера в творческих муках, в теоретических боях создавали то новое искусство, которое, победив, получило имя искусства социалистического реализма.

Много было допущено ошибок, много встретилось трудностей на пути новаторства. Но «где, когда, какой великий выбирал путь, чтобы протоп-

танней и легше»? — спрашивал Маяковский, боровшийся в первых рядах советских художников-новаторов, искателей, революционеров.

И хотя успех «Старого и нового» на советских экранах был умеренным, фильм произвел огромное впечатление за рубежом как первый кинематографический рассказ о новой, социалистической деревне. И хотя теория «интеллектуального кино» не выдержала испытания практикой и потерпела поражение, многое в специфических выразительных возможностях киноискусства было осознано, открыто. И хотя теоретические заблуждения Эйзенштейна вредно повлияли на творчество некоторых советских кинематографистов, его политическая страстность, художественная смелость, творческая требовательность и бесконечная самоотверженная преданность революционному искусству служили прекрасным примером для всех, кто любил кино, кто хотел поставить его на службу свободному народу.

* * *

Напряженный каждодневный творческий труд — репетиции и съемки, статьи и доклады, ожесточенные дискуссии в Ассоциации работников революционного кино (АРРК) и споры, споры, споры с друзьями — так жил Эйзенштейн. Не менее плодотворно работали и его фильмы. Один за другим они завоевывали мир. Всемирная известность молодого советского режиссера окрепла. С его именем связывались успехи всей молодой советской культуры. Поэтому руководство советской кинематографией в ответ на многочисленные приглашения осенью 1929 года командировало Эйзенштейна, Александрова и Тиссэ в Европу и Америку. Они должны были изучить технику уже родившегося на Западе звукового кино, а в случае приемлемого предложения осуществить в Париже или Голливуде постановку фильма.

В Берлине и Париже Эйзенштейн и его спутники повели себя совсем не как робкие ученики и не как равнодушные туристы. Так же как и первая заграничная поездка Эйзенштейна в Берлин в 1926 году, это была не увеселительная прогулка, не экскурсия к «камням старой Европы» и небоскребам Нового Света, а боевая миссия. Советские художники привлекали сочувственный интерес прогрессивной интеллигенции. От них требовали правдивых и подробных рассказов о стране социализма. Порою их встречали провокациями и враждебными выпадами.

Александров и Тиссэ быстро вошли в производство. Первый поставил в Париже экспериментальный звуковой фильм «Сентиментальный романс», второй снял в Швейцарии просветительную картину «Женское счастье и женское несчастье». Эйзенштейн помогал им советами, но основное внимание отдал публичным выступлениям, работе пропагандиста. Его доклады собирали восторженную аудиторию, открывали людям глаза на советское искусство, на жизнь советских людей. Находчивый, остроумный, эрудированный, он с налета разбивал своих оппонентов. Иногда доходило до вмешательства полиции. Доклады отменялись, докладчика выдворяли из Парижа, из Берлина. Наконец беспокойный гость отправился дальше, к американским берегам.

В Соединенных Штатах боевая деятельность продолжалась. Прогрессивные люди относились к Эйзенштейну как к полномочному представителю советской культуры. Для реакционеров он являлся носителем «красной заразы», объектом ожесточенной травли. Голливудские предприниматели были не прочь купить режиссера с мировым именем, купить и «обтесать» на голливудский манер, подобно тому как это было проделано со многими европейскими знаменитостями — писателями, актерами и режиссерами, втянутыми в конвейерное производство «фабрики снов» и быстро утратившими там свою индивидуальность.

Голливудская кинокомпания «Парамаунт» предложила Эйзенштейну, Александрову и Тиссэ контракт на постановку звукового фильма. Практически ознакомиться с американскими методами кинопроизводства и особенно с передовой звуковой кинотехникой входило в планы советских мастеров. Однако выбор темы для фильма вызвал серьезные разногласия. Эйзенштейн сначала хотел сделать фильм на советскую тему. Он телеграфировал в Москву, торопя прислать ему роман Серафимовича «Железный поток» и сценарий В. Туркина по этому роману. Эта идея, естественно, испугала американских бизнесменов. Пришлось выбирать что-нибудь менее «опасное». Сошлись было на теме о первых золотоискателях Калифорнии, но сценарий Эйзенштейна «Золото Зуттера», написанный по мотивам романа Блеза Сандрара, оказался вовсе не безобидным приключенческим «вестерном», а страстным разоблачением буржуазной жажды наживы, изображением трагедии человека, втянутого в капиталистический ажиотаж. Не пришли к соглашению и по экранизации биографии «черного консула» Гаити Туссена Лювертюра. И здесь ощущался явный революционный дух. Еще резче разошелся Эйзенштейн с руководством «Парамаунта» в вопросе об экранизации «Американской трагедии» Драйзера. Смелая, социально острая трактовка Эйзенштейном романа вызвала горячее одобрение честного и талантливого писателя-реалиста и... антисоветскую шумиху в американской прессе. Газеты трубили о том, что «Американская трагедия» «отдана на растерзание заведующему кинопропагандой большевиков», требовали немедленной высылки Эйзенштейна из Америки и расправы над Драйзером, «осмелившимся во всеуслышание одобрить действия Эйзенштейна». В результате соглашение между «Парамаунтом» и советскими мастерами было разорвано. Советские мастера оказались в тяжелом положении. Время уходило. Денег не было. Работы Голливуд не давал.

Тогда с помощью американских писателей Эптона Синклера, Риса Вильямса и Теодора Драйзера, мексиканских художников Диего Риверы и Давида Сикейроса и других прогрессивных людей Эйзенштейн и его сотрудники предприняли постановку большого художественного фильма о Мексике. Сценарий, охватывающий историю Мексики от доколумбовых времен, через испанское нашествие, через века феодального рабства до революционной борьбы современных пеонов, был назван «Да живет Мексика!» В разнообразных, неповторимо живописных уголках Мексики советские кинематографисты засняли более 70 тысяч метров пленки, запечатлев величественные древние архитектурные памятники, народные и религиозные празднества и обычаи, повседневный труд крестьян, ставших талантливыми исполнителями всех

ролей в игровых эпизодах. Все основные части фильма были сняты, оставалось завершить несколько связующих сцен да заключительную новеллу о повстанческом движении Эмилиано Сапаты. Снятый материал был отправлен в Голливуд для проявки и... остался там. Деньги доброжелателей кончились. Завершить съемки и даже увидеть заснятый материал Эйзенштейну не дали. Сроки командировки давно истекли, и Эйзенштейна настойчиво вызывали в Москву. Переговоры об отправке материалов в Москву для окончательного монтажа положительных результатов не дали. Эйзенштейн, Александров и Тиссэ вернулись на родину, так и не выпустив в Америке ни одного фильма.

С заснятыми ими мексиканскими материалами американцы обошлись с бесцеремонной хозяйственностью. Продюсер Сол Лессер смонтировал из них полнометражный фильм «Буря над Мексикой» (1934). В том же году французская фирма «Патэ» смонтировала несколько этнографических короткометражек. Отдельные кадры вошли в фильмы «Вива Вилья» и «Парень из Испании».

Эйзенштейн знал, что его замыслы бесстыдно нарушаются, что из материалов, в которые он вложил столько труда, любви, таланта и фантазии, лепятся бескрылые коммерческие ленты. Но что он мог сделать?

Шли годы. Новые замыслы, новые дерзания, новые успехи постепенно сгладили раны, нанесенные сердцу художника. Но до последних дней Эйзенштейн нежно любил Мексику, изучал ее историю, культуру, ее поразительное искусство. Будто где-то очень глубоко хранил надежду доделать фильм...

После его смерти мексиканскими материалами продолжали интересоваться разные люди. В 1952 году английская журналистка Мэри Ситон смонтировала из остатков материала слабый бесформенный фильм «Время под солнцем». Наконец, последние куски тщательно собрал американский киновед, ученик, друг, переводчик Эйзенштейна Джей Лейда и превратил в несколько учебных картин...

Конечно, ни один из этих разнообразных фильмов не выполнил и малой доли грандиозного замысла Эйзенштейна. Но изобразительное решение всех кадров настолько великолепно, драматизм эпизодов, смонтированных самими авторами, настолько велик, художественная и историческая ценность кадров так впечатляюща, что с гневом и горечью понимаешь, какой шедевр потеряло мировое киноискусство. Как неожиданно сопоставление горделивых профилей мексиканских пеонов с каменными изваяниями древних ацтеков! Сколько целомудренной нежности в простой истории любви крестьянского юноши и девушки, любви, так гнусно попранной помещиком. Какая трагическая сила в ужасающей сцене казни, когда гордые головы закопанных в землю крестьян топчут бешеные кони карателей. Сколько многовекового горя вложил мексиканский народ в свои религиозные обряды, но какое языческое жизнелюбие выплескивается в странных плясках «праздника мертвых»! Лучшие эпизоды просто взывают, требуют соединения в фильм, близкий к первоначальному замыслу. Печально, что открытые письма Александрова и Тиссэ, предлагавших в 1957 году совместно с мексиканцами и

американцами завершить фильм по сценарному плану Эйзенштейна, не нашли положительного ответа.

Свое пребывание за границей Эйзенштейн описал в ряде статей, докладов, теоретических исследований. Он с глубоким уважением анализировал творчество Гриффита, Чаплина, Джона Форда, отдав должное организации производства, старался найти способы применения американского опыта в нашем кинопроизводстве. Но с гневом и презрением писал он о диктатуре бизнесменов и спекулянтов, о продажности, аморальности, растленности многих американских кинематографистов. В работах об Америке Эйзенштейн отчетливо противопоставлял деградирующую культуру буржуазии восходящей, побеждающей культуре социализма.

За время своего пребывания в Америке Эйзенштейн накрепко, на всю жизнь подружился с Чаплином, Драйзером, Робсоном, Риверой, Сикейросом. Он установил добрые отношения с Диснеем, Фербенксом, Пикфорд и со многими другими деятелями культуры. Он полюбил народ Америки. Он навсегда сохранил к ней интерес.

* * *

На родину Эйзенштейн вернулся весной 1932 года разочарованный, но не разоруженный, обиженный, но полный новых планов и творческого нетерпения. Еще с дороги он прислал согласие прочесть во Всесоюзном государственном институте кинематографии курс кинорежиссуры.

Любовь к педагогике, к воспитанию молодых художников, настоятельная потребность передавать свой творческий опыт другим всегда были характерны для Эйзенштейна. Еще в Пролеткульте, учась сам, он окружил себя молодежью, образовавшей первое пополнение учеников — сотрудников, ассистентов, помощников во всех творческих начинаниях. Кроме Г. Александрова, М. Штрауха, А. Антонова, М. Гоморова, А. Левшина — прославленных ассистентов по «Броненосцу «Потемкин» — в Пролеткульте у Эйзенштейна учились И. Пырьев, Б. Юрцев, Ю. Глизер, В. Янукова и многие другие режиссеры и актеры, впоследствии знаменитые. На съемках у Эйзенштейна частенько присутствовали коллеги, и каждому, кто хотел воспользоваться его опытом, он терпеливо и откровенно показывал и рассказывал все. В 1928 году он организовал «инструкторско-исследовательскую мастерскую кинорежиссуры» при Государственном техникуме кино (предшественнике Киноинститута). В этих мастерских у него учились братья Васильевы, В. Легошин, М. Донской.

Вернувшись из-за границы, Эйзенштейн с огромным увлечением отдался работе во ВГИКе. Он с большим тщанием отбирал будущих студентов, старался заранее угадать их способности и наклонности. Функции экзаменатора он шутя сравнивал с детективной работой. Он заново сочинил учебную программу по кинорежиссуре. Вначале она была слишком громоздкой, слишком энциклопедичной, но в результате неоднократных опубликований и многочисленных дискуссий так улучшилась, что положила основу кинорежиссуре как специальной дисциплине.

Студенты не то что любили, они обожали своего учителя. Каждый студент мог обратиться к нему с любым вопросом, любой просьбой и никогда не уходил разочарованным. А как увлекательны были его лекции, на которые собирались студенты всех факультетов, преподаватели, порою даже совершенно посторонние институту люди. Готовясь к лекциям, он перерывает всю свою громадную библиотеку, роется в еще более всеобъемлющей памяти — ночами, в перерывах между съемками, на пути с далекого «Мосфильма» в не менее далекий ВГИК. Он всюду идет путем первооткрывателя, новатора, потому что в кино все так еще молодо и неразработанно! — и именно поэтому он доверчиво, требовательно и повсечасно обращается к опыту литературы, живописи, театра, музыки, к опыту народного творчества, к авторитетам художников всех стран и времен. Он сочетает в своих лекциях теоретические положения с творческой практикой, и поэтому его лекции похожи то на блестящие обзоры по истории культуры, то на увлекательные игры, где студенты режиссерского факультета становятся режиссерами, актерами, декораторами, а «вольнослушатели» с других факультетов — восторженными зрителями, а подчас и... элементами декораций и реквизита.

Стенограммы лекций Эйзенштейна еще не разобраны, не обработаны. Но даже первые шаги в этом направлении, предпринятые ассистентом Эйзенштейна, безвременно скончавшимся В. Нижним, показывают, какое большое наследство оставил Эйзенштейн-педагог. Стенограмма не может передать, как порою он разыгрывал целые этюды, какие выразительные иллюстрации набрасывал мелом на доске, как вызывал студентов на спор, как чутко учитывал настроения и чаяния своих слушателей, как повелительно вовлекал их в творческий процесс.

Война унесла многих его учеников, но на каждой советской киностудии работают люди, которых в искусство ввел Эйзенштейн.

И все же, если в педагогической и тесно связанной с ней литературно-теоретической работе Эйзенштейн уверенно преодолевал трудности и добивался желанных результатов, его творческие дела не налаживались. Чем это объяснить? Может быть, слишком сильными и болезненными были переживания, связанные с мексиканским фильмом? Но Эйзенштейн не показал своей боли. Сразу же по приезде он откликнулся на призывы советской печати — создать советскую комедию — и начал работу над комедийным обозрением «МММ». Были проведены актерские пробы — Штраух и Глизер играли остро, смешно. Однако работа над комедией не клеилась, и Эйзенштейн скоро остыл к этому замыслу. Его продолжали волновать генеральные темы современности, антагонистические конфликты, решающие социальные бои. Некоторое время он работает над сценарием о Москве. Его увлекает образ вечного города, на челе которого века, эпохи оставили неизгладимые следы, но революция осветила это чело вечной юностью. Но вскоре новая, более острая и актуальная тема заслоняет все остальное. Тема столкновения старого и нового в советской деревне, не нашедшая достойного и полного решения в фильме «Старое и новое». Она продолжала жить в сознании, будоражить творческое воображение, тем более что борьба в деревне продолжалась. Весть о трагической судьбе пионера Павлика Морозова, смело разоблачив-

шего кулаков и погибшего от руки классового врага, поразила и вдохновила Эйзенштейна.

Сценарий о Павлике Морозове — «Бежин луг» — написал А. Ржешевский, наиболее яркий представитель так называемого «эмоционального» направления в кинодраматургии. Столкнувшись с ним, Эйзенштейн пожал плоды собственных заблуждений. Потому что теорию «эмоционального сценария» выдвинул не кто иной, как он сам еще до отъезда за границу. Считая единственным автором фильма режиссера, он отводил сценаристу скромную задачу — «эмоционально заразить» режиссера. «Сценарий,— писал он,— это только стенограмма эмоционального порыва, стремящегося воплотиться в нагромождении зрительных образов... Сценарий — это шифр. Шифр, передаваемый одним темпераментом другому. Автор своими средствами запечатлевает в сценарии ритм своей концепции. Приходит режиссер и переводит ритм этой концепции на свой язык. На киноязык. Находит кинематографический эквивалент литературному высказыванию».

Протестуя против распространенного в те годы ремесленного «технологического сценария», «чертежа фильма», не имеющего отношения к литературе, Эйзенштейн пришел к отрицанию сценария как идейно-художественной основы фильма. Здесь сказались и реминисценции «монтажа аттракционов», отвергавшего театральную драматургию, и поиски «интеллектуального кино» с его специфическим киноязыком, выражающим понятия.

Как ни удивительно, теория «эмоционального сценария» нашла горячих приверженцев среди сценаристов. Стараясь эмоционально заразить режиссеров, они начали писать свои произведения почти что белыми стихами, нагромождая эпитеты в превосходных степенях, многоточия и восклицательные знаки. Под всей этой мишурой часто скрывалась нищета мысли, отсутствие образов и сюжета... Ржешевский, человек одаренный, увлекающийся и слишком плодовитый, стал на некоторое время самым модным сценаристом. Пытаясь воплотить его сценарии, испытали немалые творческие трудности такие большие мастера, как В. Пудовкин («Простой случай», 1929—1932) и Н. Шенгелая («Двадцать шесть комиссаров», 1932—1933). Прельстительные восклицания и цветистые словесные метафоры на экран не переносились, а сюжетной основы и ярких характеров при ближайшем рассмотрении не оказывалось. Сценарии бесконечно переделывались в процессе постановки, съемки затягивались на несколько лет и заканчивались выпуском противоречивых, неровных фильмов.

Все это испытал теперь и сам Эйзенштейн. Сценарий Ржешевского оказался не только композиционно рыхлым, внешним, но и политически неточным. К переработке сценария, происходившей одновременно со съемками, привлекался, например, И. Бабель. Но его труд оказался напрасным, и режиссер ставил фильм не по литературному сценарию, а помимо него — импровизируя, отвлекаясь в стороны, подчас теряя ощущение главного, увлекаясь пряными столкновениями экзотически изображаемой старины и схематически упрощенно понимаемого нового. Забывая об идее и политической задаче фильма, Эйзенштейн самозабвенно экспериментировал в области композиции кадра, ритма, сочетания изображения со звуком: музыкой, шу-

мами, возгласами. Многое в этих экспериментах было талантливо, остро, верно. Прогрессивным было обращение Эйзенштейна к работе с актерами, его глубокие размышления над методом актерского творчества в кино. Но все это еще не дало успеха, так как идейная основа фильма была неверна.

В исполнении Б. Захавы крестьянин-подкулачник, отец пионера, выглядел неким Паном, носителем древних, пантеистических побуждений. Пионер Степок, прообразом которого был Павлик Морозов, выглядел скорее как нестеровский отрок, а не как современный советский мальчик. Центральное место в фильме занял непомерно разросшийся эпизод разгрома колхозниками церкви. Увлеченный контрастами иконописных ликов и живых лиц, занятый сложнейшими ритмами движения людей, выносящих иконы из церкви, режиссер не заметил, что весь этот не обязательный для развития действия эпизод производит тягостное впечатление от показа того, как варварски уничтожаются произведения древнего искусства.

Наконец Эйзенштейн почувствовал неблагополучие своей работы. Он привлек новых сотрудников, вновь и вновь переделывая сценарий, заменил исполнителей ролей — вместо Б. Захавы пригласил Н. Хмелева, на роль начальника политотдела взял Н. Аржанова. Но тогдашнее руководство кинематографией, понимая неблагополучие с картиной, но не пожелав вникнуть в затруднения, испытываемые режиссером, решило работу над «Бежиным лугом» прекратить. Начерно смонтированный фильм, в котором не хватало существенных частей, был осужден активом кинематографистов, резко раскритикован и, как говорят в кино, «положен на полку». Эйзенштейна постигла самая крупная неудача в его и до того нелегкой творческой биографии.

Людям, близким Эйзенштейну, а порой и ему самому казалось, что это катастрофа. Многие критики недвусмысленно намекали, а то и прямо говорили художнику, что он отстал от советского искусства, уверенно идущего по пути социалистического реализма, что яд формализма настолько отравил его творчество, что излечение вряд ли возможно. К громким голосам обвинителей присоединялся шепоток формалистов и снобов, напевающих о трагедии гения, непонятного для современников. За рубежом раздавались провокационные возгласы о травле автора «Броненосца «Потемкин»...

На трагической судьбе «Бежина луга» сказались те методы грубого администрирования, недоверия к художнику, произвола, которые были результатом культа личности Сталина. Эйзенштейн был вынужден не только прекратить работу, но и теоретически обосновать это насилие, раскритиковать свои — подлинные и мнимые — ошибки. Его статья «Ошибки «Бежина луга» — документ подлинной трагедии художника, но даже и в ней он далек от уязвленности критикой, от замкнутости обиженного, он полон заботы о судьбе советского киноискусства; полон ощущением своей органической связи с коллективом, с советской культурой, с народом.

Эйзенштейн искренне пытается разобраться в ошибках своего фильма: стихийная революционность там, где должно быть революционное сознание, стремление к абстрагированным обобщениям вместо стремления к конкретным художественным образам, отрыв идеи от конкретных ее носителей — человеческих образов, невнимание к образам людей.

Сейчас трудно судить, в чем был прав художник, ставший критиком своего произведения, а что было сказано вынужденно. Многие кинематографисты считают, что его ошибки были не столь страшны, поправимы. Бесспорно: и сам Эйзенштейн и его обвинители были слишком беспощадны. Проверить это невозможно, так как во время эвакуации «Мосфильма» в Алма-Ату единственный экземпляр фильма был утрачен.

Оправиться от этого тяжелого удара, вновь обрести творческие силы, вновь загореться художественными замыслами помогла Эйзенштейну молодежь. Во время самых напряженных, мучительных съемок и пересъемок «Бежина луга», в дни обсуждения и осуждения его работы Эйзенштейн не оставлял своих студентов, не прекращал педагогической работы. Во ВГИКе были организованы режиссерские и сценарные курсы для людей, получивших высшее образование и уже проявивших себя в кино или в других областях художественной деятельности. Эти курсы по классу Эйзенштейна закончили режиссеры А. Андриевский, И. Анненский, А. Столпер, Я. Фрид, сценарист М. Папава, писатели П. Вершигора, Расул Рза, Г. Чиковани и другие. В журналах и газетах появлялись теоретические и публицистические статьи Эйзенштейна. Разносторонняя работа не прекращалась. Да, именно работа, непрерывная, самозабвенная, увлекательная, работа, которой Эйзенштейн отдавал себя безраздельно, помогла ему оправиться от поражения. И еще — замечательное качество: умение чувствовать себя неотъемлемой частью большого коллектива, одним из созидателей огромного общего дела.

Родная советская кинематография, великое искусство кино продолжало расти, развиваться. И в его могучем потоке Эйзенштейн вновь обрел себя. И одержал блестящую победу.

В 1938 году вышел его фильм «Александр Невский».

* * *

Как и все фильмы Эйзенштейна, «Александр Невский» вызывал и вызывает споры. Но проходит время. И фильм не стареет, а завоевывает все больше сторонников. Показательно признание французского историка кино Жоржа Садуля, сделанное им на международной дискуссии кинокритиков в Москве в 1959 году. При первом просмотре, в 1939 году, фильм показался Садулю оперным и сухим, а через двадцать лет — великолепным, классическим по своей кинематографичности.

И тем не менее о фильме высказано немало неверных предвзятых суждений. Нужно решительно опровергнуть мнение, что в конце своего творческого пути, после драматической неудачи с «Бежиным лугом», Эйзенштейн будто бы ушел в историю, ушел в прошлое, разочаровавшись в изображении современности. Еще оскорбительнее звучат утверждения, что Эйзенштейн был равнодушен к своей родине, что его увлекла лишь стилизация, историческая экзотика. Ложь! Русский человек, Эйзенштейн был верным сыном своего народа, подлинно советским художником.

«Патриотизм — моя тема!» — писал он в период работы над «Александром Невским». «Тема патриотизма и национального отпора агрессору — вот

тема, которой наполнен наш фильм... Читая летописи XIII века вперемежку с газетами сегодняшнего дня (1937 года.— *Р. Ю.*), теряешь ощущение разницы времени, ибо тот кровавый ужас, который в XIII веке сеяли рыцарские ордена завоевателей, почти не отличается от того, что делается сейчас в Европе...».

Против фашизма направил советский кинорежиссер свой фильм, созданный тогда, когда на Западе уже раздавались первые залпы второй мировой войны.

Исторические аналогии никогда не бывают совершенно точными. Но художник, избирающий материал прошедших эпох, не перестает оставаться сыном своего времени. Эйзенштейн отчетливо понимал это и пронизал свое произведение острым и воинствующим чувством современности. И вместе с тем работа в области исторического фильма увлекла его, позволила ему утолить свою страсть к научному исследованию, проявить свою колоссальную эрудицию, тонкий вкус, неистощимую изобретательность.

Совместная с писателем П. Павленко работа над сценарием была плодотворной. Сценарий вышел стройный и гармоничный, близкий по духу новгородским былинам.

Изобразительное решение фильма о XIII веке представляло значительные трудности. Перегрузка археологическими, этнографическими подробностями грозила сделать фильм тяжелым, трудно понимаемым, вялым. Откровенная стилизация привела бы к холодности, эстетизму.

Сохранились многочисленные карандашные наброски и эскизы Эйзенштейна к «Александру Невскому». Они показывают, что каждое решение у него служило задаче наиболее полного раскрытия идеи эпизода. Сочетание крупных планов артистов Н. Черкасова (Александр Невский), Н. Охлопкова (Буслай), А. Абрикосова (Гаврило Олексич) с общими планами, заполненными русскими воинами, было подчинено идее единства народа и его военачальников. Нижние ракурсы в сцене с монгольскими послами, оправданные тем, что Александр Невский подходит к монголам снизу, от озера, подчеркивали спесь монгольских завоевателей и вынужденную покорность Александра. Кадры, перечеркнутые пиками русских воинов, сквозь которые виднелась приближающаяся «свинья» атакующих рыцарей, создавали впечатление решетки, ограды, а вместе с тем внушали чувство крепости, спокойствия.

Будучи совершенно точным в показе вооружения — кольчуг, щитов, мечей, секир, важных, поскольку речь шла о сражении,—Эйзенштейн сознательно пренебрегал подробностями костюмов эпизодических персонажей, в ряде эпизодов заменяя их нейтральными белыми балахонами, напоминающими домотканую крестьянскую рубаху.

Несмотря на то, что основные архитектурные памятники Великого Новгорода и Пскова в довоенные годы были в полной сохранности, Эйзенштейн отказался их снимать, а построил декорации Софийского и других соборов. Это объяснялось не только удобствами съемки, не только тем, что за семьсот лет соборы «вросли» на два-три метра в землю и тем изменили свои архитектурные пропорции, но и тем, что вытянутые, облегченные формы, которые

придал соборам декоратор Н. Шпинель,— лучше соответствовали представлениям о древнерусской архитектуре, сложившимся под влиянием иконописи, архитектурного фона древнерусских икон, и, самое главное, вызывали у зрителя ощущение ясности, легкости, гармоничности.

Созданию ясного и обобщенного образа родины Эйзенштейн придавал особое значение. Этот образ слагался из ощущения простора, которого добивался оператор Э. Тиссэ и в поэтических пейзажах Плещеева озера, и в холодной белесоватости ледяной глади Чудского озера, и в решении почти всех общих планов с нижних ракурсов, благодаря чему кадр заполнялся небом, широким, просторным небом, украшенным порою стремительными облаками. Образ родины слагался из ощущения мощи, непоколебимой силы, которое рождалось от массовых сцен, от кадров, заполненных тесно стоящими плечом к плечу людьми. Образ родины слагался и из благородных, светлых и спокойных обликов основных героев. Их гармонические движения, неспешная походка, открытые лица, ясные глаза, плавные речи рождали чувство красоты и силы.

В языке героев Эйзенштейн и писатель-кинодраматург Петр Павленко сознательно избегали злоупотребления архаическими оборотами, славянизмами, устаревшими терминами. Легкая ритмизация диалогов, афористичность некоторых фраз и несколько старых слов придали языку фильма древнерусскую окраску, сохранив понятность, лапидарность и емкость. И в построении диалогов фильма Эйзенштейн думал в первую очередь об идейности.

«Александр Невский» явился для Эйзенштейна переломным этапом в искусстве работы с актером и в понимании значения актерского творчества в кино. Еще в работе над «Бежиным лугом» Эйзенштейн обратился к актерам. Он не настаивал на своих «типажных» теориях, но сумел сохранить все хорошее, что в них было: умение находить внешность, выражающую психологическое состояние человека, его характер и даже его классовую принадлежность.

В работе над «Александром Невским» он объединил актеров различных театров, направлений и школ, применяя в работе с ними метод Станиславского, верной последовательницей которого была ассистентка Эйзенштейна по работе с актерами Е. Телешева. Однако и здесь Эйзенштейн вносил свое. Это свое заключалось в сочетании процесса перевоплощения актера с дополнительными воздействиями на зрителя режиссерскими средствами: композицией кадра, музыкой, шумом. Он не выдвигал, подобно большинству советских кинорежиссеров, актера на первое место, а старался находить соотношение актерского творчества и других элементов в каждом данном случае, в каждом данном кадре. Это создавало для актера дополнительные трудности. Исполнитель роли Невского Н. Черкасов писал о «трудности оправдать предложенный ему режиссером внешний рисунок», но тут же признавал, что «С. М. Эйзенштейн... заражал своей настойчивой убежденностью, заставлял нас верить ему, и мы нередко шли за ним, зараженные его энтузиазмом».

В трактовке человеческих образов «Александра Невского» Эйзенштейн избегал психологической сложности, многоплановости, качественных изме-

ний. Он стремился скорее к шиллеровской ясности, целостности и тенденциозности, чем к шекспировской многогранности и глубине.

Справедливость требует отметить, что некоторые образы фильма, например обе молодые героини, Гаврило Олексич, предатель Твердило, магистр Тевтонского ордена, не отличаются глубиной. Они статичны, однокрасочны, решены внешне. И это можно поставить в упрек фильму.

Однако основные образы фильма, несмотря на некоторую плакатность, прямолинейность, сыграны сильно, ярко и сочно. Это в первую очередь касается Н. Черкасова, Н. Охлопкова в роли буйного, могучего и доверчивого Буслая, Д. Орлова, сочетавшего героику и озорство, трагизм и юмор в роли кольчужника Игната, и В. Массалитиновой, игравшей роль русской матери с былинной широтой и с песенной сердечностью.

В характеристике врагов Эйзенштейн применил типажный метод. Незабываемые сцены, звенящие зловещими маршами, овеянные дымами костров и пожарищ, показывали мощь и жестокость рыцарей. Здесь сказалось типажное мастерство Эйзенштейна: крупные планы епископа, магистра, монаха-фисгармониста и других тевтонских начальников удивительны своей лаконичной выразительностью.

Как в «Броненосце «Потемкин» идейным и художественным центром является сцена на лестнице, так и в «Александре Невском» — сцена Ледового побоища. Она продолжается тридцать семь минут, то есть более трети продолжительности фильма.

Ее темп, ритм, композиция определены музыкой Сергея Прокофьева. Нарастающее, острое, моторное движение тевтонской темы, ведомой сурдинированными трубами, на фоне барабанов и струнных сталкивается с широкой, устойчивой, но постепенно тоже ускоряющей свое движение русской, темой «Вставайте, люди русские!» Музыкальный ритм прихотливо — то прямо, то контрапунктически — сочетается с изобразительным решением кадров. Широкие общие планы резко расчленяются крупными планами: рыцарями покачивающимися в седлах, застывшими в ожидании дружинниками. Разнообразие ракурсов от общих сверху до близких снизу позволяет дать действие всесторонне. Резкие изменения планов и нарастающий темп монтажа создают огромное напряжение. В разгар сражения музыку вдруг сменяют потоки шумов — лязга, треска, криков, перемежаемых короткими возгласами, а затем снова уступающих место музыке и сливающихся с ней. В сложной массовой сцене Эйзенштейн зорко прослеживает и индивидуальные линии героев: Александра, Буслая, псковитянки Василисы, магистра фон Балка, епископа и других, что нисколько не мешает зрителю все время ощущать ход сражения, выполнение его стратегического замысла.

Бегство, преследование, падение епископского шатра и страшные кадры ломающегося льда и тонущих рыцарей завершают сцену.

То обстоятельство, что Эйзенштейн, его сорежиссер Д. Васильев и оператор Э. Тиссэ сняли сцену Ледового побоища летом — стало широко известно. Предупрежденный зритель ищет признаков этого и легко устанавливает и отсутствие пара изо рта, и искусственность снега, и фанерную фактуру льдин. Да, эти мелкие «накладки» порою мешают зрителю, но это недостатки

технического выполнения, а не художественного замысла. Эйзенштейн и Тиссэ предвидели их и пренебрегли ими. Они намеренно отказались от мелочей, ища генерализирующих решений. И нашли — зимнее белесоватое небо, зимний горизонт в дымке, белый простор поля сражения, усиленный белыми плащами рыцарей и подчеркнутый черным массивом Вороньего камня, с которого руководил сражением Александр.

Полифоничность — вот слово, определяющее художественные особенности фильма. Убедительно гармоничное и обусловленное ясной целеустремленной идеей сочетание всех компонентов киноискусства. Фильм имел повсеместный успех. Эйзенштейн был награжден орденом Ленина, а затем и Государственной премией первой степени.

* * *

Успех окрылил Эйзенштейна. Он работал с такой кипучей, вдохновенной энергией, что казалось — не выдержит, надорвется. Но, как всегда, он был весел, ироничен, внимателен к собеседнику, всем заинтересован, обо всем осведомлен.

Его замыслы были дерзки и масштабны. Он возвращался к теме гражданской войны, которая всегда глубоко интересовала его и возникала то в виде сценария о Первой Конной, то в виде «Железного потока». Он ободрял Всеволода Вишневского, работающего над сценарием «Мы из Кронштадта», много советовал, подсказывал ему, затем разделял мечты и планы драматурга, писавшего киносценарий «Мы — русский народ», и мечтал ставить фильм по этому сценарию. Теперь он, ободряемый Всеволодом Вишневским, работал над сценарием о штурме Перекопа. Но, к сожалению, тематические планы киностудии «Мосфильм» менялись слишком часто и слишком скромное место отводилось в этих планах намерениям художников. Тема Перекопа была по забытым сейчас причинам отменена. Та же участь постигла и сценарий «Ферганский канал».

Над ним Эйзенштейн работал с особенным увлечением. Вместе со своим соавтором, писателем Петром Павленко, и оператором Эдуардом Тиссэ он ездил в Среднюю Азию, где жадно исследовал и методы строительства гигантского по тем временам канала, несущего жизнь и плодородие целой стране, и памятники эпохи Тамерлана, некогда обрекшего эту страну на смерть и бесплодие. Перекличка, столкновения, контрасты эпох, когда-то будоражившие его в работе над фильмом о Мексике, снова увлекли, снова воплотились в сотнях образов, в тысячах ассоциаций. Были уже произведены съемки так называемых «уходящих объектов», то есть подлинных документальных и неповторимых эпизодов строительства канала. Фотографировались типажи и костюмы, велись переговоры с артистами. Но внезапно сценарий вызвал опасения и недоумения сценарного отдела. Постановка была отложена «из-за необходимости серьезной переработки сценария», а потом и отменена.

Тогда в ожидании новых тематических планов Эйзенштейн принимает предложение дирекции Большого театра поставить оперу Вагнера «Валькирия». Принципы музыкальной драматургии увлекли его еще в период сов-

местной работы с Прокофьевым. Величавая монументальность героических и сумрачных образов Вагнера была прочувствована им глубоко и воплощена в спектакле оригинальном, сильном. Эйзенштейн стремился нарушить традиционную неподвижность оперных постановок, придать мизансценам и поведению певцов драматическую динамику, подобную той, которая бушевала в оркестре. И это ему в значительной степени удалось. Но, к сожалению, спектакль прошел всего лишь несколько раз. Вагнер был неотъемлем от Германии, а Германия готовилась к нападению...

Работу режиссера и сценариста Эйзенштейн каждодневно сочетал с работой художника и педагога, теоретика и публициста.

Он любил «думать рисунками». На заседаниях или докладах, за столом экзаменатора или просто за обеденным столом он вдруг отвлекался, становился рассеянным, а быстрый, уверенный его карандаш рождал на листках, обложках, папках, газетах, салфетках разнообразнейшие фигурки. Замысловатые, подчас странные, озорные, но всегда выразительные, одухотворенные, полные движения и неповторимой характерности, они наносились на бумагу несколькими штрихами в течение нескольких мгновений. Обычно он бросал, оставлял, забывал эти рисунки. Но иные были подобраны и сохранены друзьями. Сам художник хранил только некоторые лучшие, напоминающие что-либо дорогое, а особенно относящиеся к режиссуре: эскизы костюмов, гримов, выражений лиц, кроки мизансцен, или, как он говорил, «мизанкадров», наброски архитектурного и живописного оформления фильмов.

Эти рисунки представляют сейчас большую ценность. Они раскрывают процесс творчества великого режиссера, его поиски, его отношение к героям, часто выражают идею, содержание кадров или эскизов. Сравнивая их с соответствующими местами фильма, можно понять — чего хотел мастер и как он добивался желаемого.

Но не менее интересны и просто рисунки, рисунки как таковые, не имеющие прямого отношения к фильмам. Все они — этюды на выразительность. Как одной-двумя фигурками выразить понятие — трагедия, мелодрама, радость, страх, быстрота? Как двумя-тремя штрихами дать характеристику известному человеку, Домье или Метерлинку, например? И карандаш Эйзенштейна искал, искал наиболее выразительные линии, штрихи, позы, ракурсы. Искал даже тогда, когда его хозяин казался внимательно слушающим доклад или устало и рассеянно проводящим время.

Рисунки Эйзенштейна были собраны, аннотированы, окантованы лишь через несколько лет после его смерти его вдовой П. М. Аташевой. Их выставка в Москве стала событием в художественной жизни страны. Затем выставка объехала множество городов: побывала в Варшаве и Риге, Ленинграде и Париже, Берлине и Милане. Ее запрашивают все новые города. О рисунках Эйзенштейна пишут искусствоведы. Вышел большой альбом. Эйзенштейн «оказался» крупным и самобытным графиком.

Как жаль, что не были сфотографированы его рисунки мелом на черных досках аудитории ВГИКа. Как много прибавили бы они к стенограммам его лекций!

После возвращения из Америки Эйзенштейн все чаще и чаще выступает со статьями в периодической печати. Сначала, как и до поездки, его статьи посвящены творческим и организационным, теоретическим и производственным вопросам кинематографии. Но со второй половины тридцатых годов круг его тем расширяется. Он становится публицистом, горячо откликающимся на все события жизни своей социалистической родины. Он темпераментно приветствует возвратившихся полярников, ратует за создание народно-героического театра, скорбит о гибели Чкалова, радуется за художников, награжденных орденами, пишет о займе, о задачах советской интеллигенции в связи с решениями XVIII съезда партии, а когда грянула война — клеймит фашизм и прославляет защитников Родины. Все его статьи проникнуты глубокой и светлой любовью к России, к социалистической культуре, к трудящемуся народу. О всех фактах жизни Советской страны Эйзенштейн говорит как о чем-то своем, бесконечно близком и родном. И эта искренность искупает газетную торопливость или характерные для тех лет лозунговые штампы некоторых статей.

Интересны его рецензии и творческие портреты кинематографических мастеров. Как умел Эйзенштейн подчеркнуть важнейшие политические и художественные качества рецензируемого фильма! Как верно он охарактеризовал значение великого образа Ленина в фильме М. Ромма, патриотический пыл сценария Вс. Вишневского, гуманизм и интернационализм документального фильма С. Юткевича об освобождении Франции, сатирический смысл антифашистского фильма Ч. Чаплина «Диктатор». Подчас Эйзенштейн увлекался и перехваливал фильмы. Нельзя, например, согласиться с его безоговорочно положительными оценками фильмов Гриффита или таких советских картин, как «Страна Советов» или «Крестьяне». Но увлечения эти понятны: Эйзенштейн радовался всякому проявлению новаторства, мастерства и таланта.

Замечательны его характеристики современных художников. Он дал острые, верные портреты М. Горького, А. Довженко, Э. Тиссэ, Ф. Эрмлера, М. Чиаурели, М. Ромма, Г. Александрова, И. Пырьева, С. Прокофьева, Мэй Лань-фана, А. Барбюса, Ч. Чаплина. С направлением, индивидуальностью некоторых мастеров он не соглашался. Его резко очерченная творческая индивидуальность не могла не расходиться с некоторыми сторонами творчества, скажем, Чиаурели, или Довженко, или Пырьева. И Эйзенштейн не скрывал этого. Он любил всякое проявление таланта, яркой мысли, сильного темперамента в искусстве. Он умел стать на позиции художников, совершенно несхожих с ним самим. Он умел понять каждый талант, каждое искреннее движение души художника. Но он умел и различать равнодушие, приспособленчество, халтуру. С каким презрением он клеймил их!

С педагогической и публицистической работой неразрывно связана исследовательская деятельность Эйзенштейна в области теории и истории кино. Большие основополагающие статьи — «Монтаж 1938», «Органичность и пафос композиции фильма «Броненосец «Потемкин», «Вертикальный монтаж», «О строении вещей», написанные в основном в 1938—1941 годах, складыва-

ются в единую книгу, закладывающую фундамент не только теории кинорежиссуры, но и теории киноискусства вообще.

Сильной стороной этих статей является то, что они основаны на живом творческом опыте, оснащены яркими конкретными примерами. Несмотря на то, что все они посвящены вопросам формы кинопроизведения, выразительным средствам кино, они последовательно и неизменно рассматривают вопросы формы в зависимости от того идейного содержания, которое режиссеру надлежит воплощать. Чрезвычайное богатство примеров, ссылок, ассоциаций и сравнения с произведениями литературы и других искусств делает эти статьи громоздкими, трудно понимаемыми, подчас даже эклектичными. Но несомненна их смелость, самостоятельность, оригинальность.

Его мысли о зависимости монтажного построения от темы эпизода, о принципе «золотого сечения» в композиции кадра, о гармоническом сочетании цвета и звука, внутрикадрового движения и монтажа, о взаимозависимости драматургической композиции и эмоционального строя, пафоса вещи глубоко верны и практически полезны.

Особенно волновало Эйзенштейна непрерывное обогащение выразительных средств киноискусства. Еще в 1928 году, узнав о первых опытах по записи звука на пленку, он радостно приветствовал новые возможности, которые откроет киноискусству звук. В статье «Будущее звуковой фильмы. Заявка», написанной при участии В. Пудовкина и Г. Александрова, Эйзенштейн пытался сформулировать художественные, творческие принципы использования звука. Многое в этой попытке было неверно, кое-что наивно, но если мы вспомним, что появление звука вызвало резко отрицательную реакцию почти всех виднейших деятелей зарубежного кино, позиция советских кинорежиссеров, возглавляемых Эйзенштейном, будет расценена как позиция прогрессивная.

Будучи в Европе в 1930 году, в беседе с корреспондентами немецких и французских газет Эйзенштейн приветствовал применение в кино звука и цвета и изъявлял готовность работать над звуковыми и цветными фильмами.

В статье «Динамический квадрат», напечатанной в английском журнале «Клоз-ап» (т. VIII, № 1 и 2 за май и июнь 1931 г.), Эйзенштейн с непостижимой прозорливостью предсказал стремление киноискусства к изменению формы экрана и потребовал от техники способов изменения экрана по воле режиссера, в зависимости от характера действия.

Не прошли мимо него и возможности телевидения. Он бывал на Московском телецентре, помогал создавать первые телевизионные передачи, задумывался над спецификой нового зрелища.

К вопросам цветного кино он возвращался постоянно. Избегая давать какие-либо рецепты применения цвета, он не претендовал и на создание завершенной теории цветного кино. Опираясь отчасти на имеющийся практический опыт, отчасти на свою творческую фантазию и изобретательность, он показывал, как нужно пользоваться этим могучим художественным средством в кино. Он страстно протестовал против натуралистического «цветного» кино, где цвет используется случайно и беспринципно. Он горячо пропа-

гандировал творческое «цветовое» кино, где цвет является выразителем идей, элементом драматургии фильма, оружием в руках художника.

Столь же горячо приветствовал Эйзенштейн и стереоскопию. Он старался, опираясь на опыт театра и живописи, найти законы объемного творческого мышления. Он старался предугадать то новое, что даст иллюзия объемности кинематографу как выразителю идей. Звук, цвет, объемность Эйзенштейн рассматривал как средства выражения идей, как новые возможности более полного, верного и целеустремленного отражения действительности. Он не дожил до новых изобретений в области стереофонии, широкого экрана, но многое он предвидел и теоретически подготовил.

В его черновиках сохранился полушутливый рисунок: «Здание кинотеории» он представил в виде античного портика, где база — марксистская эстетика, а колонны и части антаблемента — различные проблемы киноискусства. Штриховкой Эйзенштейн отметил, что удалось ему уже сделать: вопросы монтажа, композиции, цвета заштрихованы, но не полностью. Почти все здание оставлено чистым...

Что ж, может быть, его скромность была обоснованной. Будущее, конечно, не только заштрихует все здание, но и надстроит его. Но я что-то не могу припомнить теоретика киноискусства, который мог бы похвастаться, что сделал больше Эйзенштейна.

Следя за обогащением выразительных возможностей кино, Эйзенштейн стремился понимать этот процесс в его историческом развитии. Отсюда его интерес к истории кино.

Ранние исторические статьи Эйзенштейна были спорны, а во многом и неверны. Так, неточна была периодизация в статье «Средняя из трех», спорной была попытка противопоставить кино другим искусствам в статье «Гордость». Но более поздние статьи — «Самое важное из искусств», «Единая» и «Тридцать лет советского кинематографа и традиции русской культуры» — содержат верные и плодотворные мысли. Эйзенштейн был первым исследователем, задумавшимся о принципах построения истории кино. И многие из этих принципов он определил верно. Он рассматривал историю советского кино в неразрывной связи с историей советского народа, государства, Коммунистической партии. История советского киноискусства представлялась Эйзенштейну как путь борьбы за социалистический реализм, за коммунистическую идейность и народность. Рассматривая развитие современной и исторической тематики, становление образа положительного героя, обогащение выразительных средств киноискусства, Эйзенштейн подчас допускает непривычные формулировки или произвольные оценки, но не эти мелкие неточности, а верная целенаправленность, глубокое понимание основных процессов развития киноискусства характеризует его историческую концепцию.

По инициативе Эйзенштейна в 1947 году был основан сектор истории кино в Институте истории искусств Академии наук СССР. Возглавив небольшую группу искусствоведов, Эйзенштейн много работал над составлением плана истории советского кино. Он сознательно обращался к опыту прошлого, пытался осмыслить ход развития советского киноискусства, чтобы ответственно и безошибочно двигать его дальше и вперед.

* * *

Кипучая разнообразная деятельность не отвлекала Эйзенштейна от основного. Весь последний период его жизни посвящен фундаментальному труду над историческим фильмом об Иване Грозном.

Стремясь крепче увязать концепцию фильма с запросами современности, Эйзенштейн сознательно допускал некоторую модернизацию образа царя Ивана IV, давая свои собственные, может быть, односторонние, но ясные и подкрепленные фактами оценки опричникам, боярской оппозиции, борьбе за Балтийское море, Ливонской войне. Он подчеркивал положительные стороны деятельности Грозного, опираясь на Белинского, разыскивая образы Грозного в народном творчестве. Он шел примерно тем же путем, что и Алексей Толстой, и В. Соловьев, и другие советские авторы.

«Я тщательно изучаю летопись, исторические труды, народные песни и былины о Грозном. Передо мной стоит задача в фильме воссоздать черты этого «поэта государственной идеи XVI века».

Наряду с этими столь четко и определенно очерченными общими задачами перед Эйзенштейном возникали более сложные и тонкие задачи художественного осмысления образа героя и его эпохи.

На смену несколько схематической ясности композиции «Александра Невского», сосредоточенного вокруг главного, центрального события — Ледового побоища,— приходило сложное и многоплановое построение, обусловленное развитием психологии героя. Вместо обобщенности, графичности изобразительного решения — белых балахонов, белых плоскостей церковной архитектуры, светлых пространств Плещеева и Чудского озер — приходила сложная свето-тональная живопись портретов в парче и мехах, тревожные блики трепещущего света на сводчатых потолках теремов и на страдальческих ликах икон. Шиллеровские черты образа Александра Невского —«рупора идей патриотизма» — заменялись образом сложным, противоречивым, изменяющимся и по-шекспировски объединяющим контрастирующие черты нежности и твердости, дальновидения и подозрительности, патриотизма и честолюбия, гордости и коварства.

Испепеляющие страсти, мучительные конфликты общественного с личным, судеб человеческих и судеб народных звали Эйзенштейна к смелому «шекспиризированию», обращали его взоры и к «Борису Годунову» Пушкина.

Сценарий был написан самим Эйзенштейном. Фильм должен был состоять из двух самостоятельных частей. Война, эвакуация «Мосфильма» задержали начало съемок. Однако, несмотря на трудности военного времени, в ночь на 22 апреля 1943 года в павильоне Центральной Объединенной киностудии в Алма-Ате со сцены «Приемная палата» съемки начались. В декабре 1944 года была закончена первая серия фильма.

Эйзенштейн писал: «Работая над фильмом «Иван Грозный» в глубоком тылу, работая над темой далекого прошлого, весь наш коллектив жил одной жизнью со всей страной. Свой вклад в общенародное дело мы видели в том, чтобы всю свою любовь, все свои мечты и всю свою энергию вложить в то дело,

которое было нам поручено,— показать на экране прошлое нашей страны и образ того великого человека, который горячо любил свое государство и ревностно отдавал ему свои силы, ум и волю».

В жанре высокой трагедии, обусловленной исторической борьбой, которую, пренебрегая жертвами, вел Иван IV с регрессивным боярством против феодальной раздробленности Руси, Эйзенштейн создал своеобразный гимн идее государственности, идее сильной централизованной власти, обеспечивающей народу на известных этапах исторического развития национальную независимость и прогресс.

Драматическая борьба фильма разворачивается между основными героями-антагонистами: Иваном IV и Ефросиньей Старицкой. И дело не только в том, что Иван отстаивает объединение Руси, а Ефросинья — феодальное многовластие. Для Старицкой власть — это конечная цель, это венец всех стремлений, а для Грозного власть — лишь средство. Его цель выше — это «государство великое».

Антагонизм главных героев Эйзенштейн подчеркнул всем изобразительным строем фильма. Для молодого Ивана он выбрал день, сияющие просторы, заполненные ликующими, движущимися народными массами. Таковы сцены венчания, Казани, Александровской слободы, таковы должны быть и сцены Ливонской войны, выхода к морю. Старицкую режиссер показал на фоне ночи, темных нависших сводов, таящих страшные застывшие лики икон, тени тайных отравителей, заговорщиков, убийц. Таковы почти все эпизоды, в которых появляется царева тетка.

Эйзенштейн усилил контрастное противопоставление этих двух миров, двух стихий, двух художественных мироощущений тем, что все натурные съемки поручил своему старому и верному сотруднику Эдуарду Тиссэ, а все павильонные — Андрею Москвину.

Ясность, четкость композиций, залитых светом, низкие горизонты, заполняющие почти все пространства кадра воздухом, небом и облаками, то клубящимися, грозными, то улетающими, перистыми, легкими,— таков «ключ» Тиссэ. Андрей Москвин решил павильонные сцены с устрашающей выразительностью, используя игру света и тени, контрасты неожиданно высвеченных деталей на темном, бархатном фоне.

Противопоставление, столкновение этих манер с огромной силой подчеркивало народность политики Грозного и реакционность боярской оппозиции.

Если бы Эйзенштейн сохранил двухсерийную композицию фильма, существовавшую в сценарии,— максимально полное выражение основной идеи фильма было бы обеспечено. Но уже при монтаже первой серии Эйзенштейн отступил от этой композиции, от своего сценария.

Усилив, развив эпизоды в Казани, он стал перед необходимостью сокращения других линий, персонажей, сцен и исключил из первой серии то, что в меньшей степени касалось основной идеи фильма: пролог, показывающий детство Ивана, убийство его матери Елены Глинской и произвол бояр Шуйских и Бельских, а также сцену во дворце польского короля Сигизмунда II Августа, к которому убежал изменивший Курбский.

Эти купюры были сделаны правильно. Благодаря им выиграла идейная и художественная целостность первой серии. Однако искомая Эйзенштейном сложность образа уменьшилась. Стилистически образ Ивана в первой серии, особенно в сценах под Казанью, приблизился к образу Александра Невского. Та же определенность и прямолинейность действий, то же величавое спокойствие осанки и взора, та же певучесть интонаций у Черкасова, тот же свет, сияние неба, ясность лика — в изобразительном решении, те же многократно повторенные лозунговые восклицания: «За Русь!» — там, «На Казань!»— здесь. «И если кто с мечом к нам придет — от меча и погибнет!» — там, «И нож сей тех пронзит, кто руку на Москву поднял!» — здесь.

Фильм вышел на экраны в начале 1945 года, в дни последних сражений второй мировой войны. Поиски зрителями в этом историческом фильме аналогий с современностью были вполне естественны. И сцены Казани отлично отвечали этим поискам. Фильм звучал актуально, даже злободневно. В большинстве критических статей о нем, например в темпераментной статье Всеволода Вишневского, эта его актуальность находила поощрительный отклик. Вскоре пришли взволнованные отзывы из-за рубежа. Среди них были и сдержанные и дискуссионные, но общее, типичное отношение к фильму выразил Чарльз Чаплин в телеграмме Эйзенштейну от 4 января 1946 года:

«Иван Грозный — величайший исторический фильм, когда либо созданный. Его атмосфера великолепна, а красота превосходит все, до сих пор виденное в кино».

К этому времени Эйзенштейн закончил и вторую серию. Однако, как известно, эта серия была подвергнута критике и не выпущена на экран. Эйзенштейн был поставлен перед необходимостью доработки, переделки своего фильма.

Болезнь помешала ему осуществить эту доработку. Но, судя по планам, эскизам, статьям, а также многочисленным беседам с друзьями, которые вел больной режиссер,— он глубоко задумался над судьбой фильма, искал возможности его спасения.

Критика второй серии «Ивана Грозного» велась с позиций культа личности.

В Иване Грозном (как и во многих других исторических персонажах — героях биографических фильмов послевоенного периода) видели не конкретное историческое лицо, а некоего абстрактного носителя идеи государственности. Историческую правду хотели модернизировать с позиций современности. Поэтому сомнения, колебания, страдания царя Ивана были восприняты как результат неверного понимания Эйзенштейном идеи сильной государственной власти. Для утверждения этой идеи от фильма требовалось полное и безоговорочное оправдание жестокостей Грозного, прославление опричнины, утверждение, что физическое уничтожение Грозным многих боярских родов было исторически необходимым и прогрессивным.

Такая концепция была, конечно, для Эйзенштейна неприемлемой. Но как всегда — он внимательно и искренне прислушивался к критике, старал-

ся осознать подлинные недостатки фильма, найти новые исторически обоснованные и художественно оправданные решения.

Отчетливо понимая теперь идейные источники и внутренние причины столь резкого отношения ко второй серии «Ивана Грозного», мы все же не можем считать этот фильм совершенно лишенным недостатков. Не считал этого и сам Эйзенштейн.

Главной причиной недостатков второй серии являлась ее композиционная, а следовательно, и идейная незавершенность, появившаяся из-за решения вместо двухсерийного делать трехсерийный фильм.

После успеха первой серии Эйзенштейн решил все же обнародовать не вошедшие в нее сцены пролога и другие. Конечно, соблазн был непреодолимо велик: художественная сила этих эпизодов несомненна. Но потрясающие эти сцены сгустили мрачные краски фильма и заняли много времени.

Разрослись и другие сцены: «пещное действо» — удивительно тщательно и чутко воспроизведенная русская мистерия, спектакль, который разыгрывался в церкви, перед литургией, и которым — по блистательной догадке Эйзенштейна — церковники хотели образумить Ивана; сцена пира, в которой Эйзенштейн увлекся разработкой драматургического воздействия цвета и создал уникальную симфонию огненно-красного и черного цветов.

Вместить все это в один фильм было невозможно, и Эйзенштейн решил делать третью серию, в которую должны были войти разрешение конфликта с Курбским, новгородский поход и, главное, Ливонская война в ее победоносной стадии — с выходом к морю.

Эйзенштейн отлично понимал, что зритель не всегда обязательно смотрит все серии многосерийного фильма в их последовательности и что каждая серия — вне других — неминуемо теряет и художественную целостность и, главное, логику развития действия, целостность содержания. Поэтому он начал вторую серию с виртуозно выполненного монтажа фрагментов первой серии, в котором в стремительном темпе дал характеристики действующих лиц и основных событий первой серии, повелительно введя зрителя в ее атмосферу и в сущность ее содержания. Но он не учел гораздо более важной вещи: отведя Ливонскую войну в третью серию, он лишил образ Грозного во второй серии исторической перспективы.

Во имя чего борется Грозный с боярами? Зритель первой серии знал: «ради русского царства великого». Читатель сценария знал: «чтобы отныне и до века были покорны державе Российской моря». Должен был признать это и зритель третьей серии. А зритель второй серии терял это ощущение исторических устремлений русского народа. Образ героя оказался оторванным от народной стихии, замкнутым в круге жестокой придворной борьбы.

Вместе с ливонскими сценами ушел из второй серии народ. Ушли массовые, натурные сцены. Ушел светлый жизнеутверждающий «ключ», в котором снимал натуру Эдуард Тиссэ. Остался «ключ» чародея световых пятен Москвина: тревожные блики, глубокие тени, давящие своды, взоры, остановившиеся от гнева, ужаса или страстной ненависти. В черной ночи запылал зло-

вещий огонь гениального цветового эпизода... Грозный оказался стилистически не противопоставленным Ефросинье Старицкой и боярам, а объединенным с ними единством стиля.

План переделки фильма сводился к исключению сцен пролога, к сокращению многих других эпизодов и включению во вторую серию героических событий Ливонской войны, дающих ей оптимистический дух.

Но болезнь прогрессировала. Карандашные эскизы, на которых балтийские волны замирают у ног русского царя,— не становились кинокадрами...

После кончины великого мастера велись переговоры о доведении работы до конца, но не нашлось смельчака, который согласился бы снимать за Эйзенштейна. Фильм целое десятилетие считался незаконченным, пока Советское правительство не приняло единственно верное, мудрое и гуманное решение — выпустить фильм на экраны таким, каким сделал его Эйзенштейн, с его исторически сложившимися недостатками и великолепными художественными открытиями.

Сложная, противоречивая фигура Ивана Грозного еще не раз будет объектом исторических изысканий и художественных произведений. Интерпретация Эйзенштейна может быть признана спорной, неполной. Но упрек в недостаточном показе прогрессивной деятельности Ивана теперь может быть заменен противоположным упреком в попытках модернизировать, приукрасить образ. Историки поведут полезный для развития науки спор.

Но для всех бесспорно величайшее художественное мастерство фильма, огромная сила лучших его сцен. Вот, например, Грозный молит Колычева о дружбе. По ступеням трона и по полу палаты, струясь, догоняя друг друга, извиваясь, влачатся два шлейфа — шубы Ивана и мантии митрополита. Движение этих шлейфов с изумляющей наглядностью передает душевное состояние спорящих. Вот устремился к выходу гневный и неумолимый Филипп, и крутой волной понесся за ним шлейф. И, мгновенно сменив мольбу на необоримую вспышку гнева, Грозный, как на змею, наступил на него ногой. Остановился Филипп. Крупный план приближает к нам четыре раскаленных глаза — момент наивысшей молчаливой борьбы,— и тускнеет взор Колычева, смягчается взор Ивана. Кто из них победил? Обнявшись, в согласии, рядом идут царь и митрополит из палаты, и два шлейфа, будто две слившиеся реки, текут за ними медленно, величаво.

А вот «пещное действо». На церковном амвоне кривляются и пляшут «халдеи». Ангельские голоса отроков трепещут, как огоньки свечей! И вдруг — гулкие голоса, смех! Это через сводчатые переходы в собор идет Грозный в монашеском одеянии, с черной стаей опричников. И под исступленное нарастание магического оркестра Прокофьева следует каскад необычайных крупных планов: Грозный, Филипп, Старицкая, Владимир, Басманов, снова Грозный, снова Старицкая. Какие разные и как ярко выраженные психологические состояния: удивление, гнев, смех, страх, ярость, воля, сила будто вспыхивают на коротких крупных планах и вдруг разрешаются длинным крупным планом Ивана, по лицу которого медленно распды-

вается зловещее спокойствие: «Отныне буду таким, каким меня нарицаете! Грозным буду!» И глаз сверкает страшным огнем.

В сцене пира, среди буйных плясок и призывных песен опричников, Грозный проводит страшное испытание двоюродному братцу своему, слабоумному Владимиру Старицкому: посягнет ли он на бармы, скипетр, державу и шапку Мономахову? Хочет ли стать царем?

Черно-белый фильм становится цветовым внезапно. Вторжение цвета действует как удар. Зритель ждет чего-то решительного и страшного.

Ярко-красный, золотой и черный и совсем немного — голубой, только этими цветами оперирует Эйзенштейн. Нужно ли искать четко осознанного смысла, содержания в этом цветосочетании? Но впечатление огня, все разгорающегося красно-золотого огня в черном дыму, клубящегося плясками опричников, повторяемого потрескивающей и взвизгивающей музыкой,— огня страсти Ивана, огня, которым он сожжет своих врагов, огня, который пожирает его самого,— Эйзенштейн создал.

Когда же Иван убеждается в посягательстве Старицкого на трон, цвет затухает, опричники надевают рясы, загромождая кадр черным цветом, и выходят из горницы в собор. Один переходный кадр окрашивался виражем в синий цвет. Темнота собора, в которой таится убийца с ножом, давала основания для возвращения от цветового к черно-белому решению.

Вторая серия «Ивана Грозного» дает обильный материал и для понимания принципов работы Эйзенштейна с актерами.

Режиссер далеко ушел вперед от внешней и прямолинейной актерской игры в «Александре Невском». Черкасов играет великолепно. Трудности сочетания внешнего рисунка с внутренним состоянием Черкасова почти везде преодолеваются, и он достигает редкой выразительности и разнообразия. Где нужно — он идет на откровенный нажим, а где нужно — дает тончайшую нюансировку чувств. Вспомним его склоненный над пьяненьким Владимиром профиль. «Истинно, истинно, братец»,— бормочет он, а в его глазах, в еле заметном движении бровей и губ видно, как подозрение борется с жалостью, презрение становится решением убить.

Столь же великолепной выразительности достигает и С. Бирман, особенно в сцене безумия.

А как бурный нрав Абрикосова — Колычева контрастирует со зловещим спокойствием А. Мгеброва — Пимена (иссушенный череп которого много раз рисовал Эйзенштейн), у которого только глаза горят темным мучительным огнем! А огромные серые глаза М. Кузнецова — Федора Басманова, когда он шепчет Грозному об отравленной чаше или когда вдруг сбрасывает золотую личину во время пляски и мы с ужасом видим, что не веселье, а жестокая жажда крови владеет им! А как раскрывается дарование П. Кадочникова и В. Балашова, мастерство А. Бучмы и М. Жарова!

Выпуск второй серии «Ивана Грозного» на экраны дал животворящую пищу для творческих дискуссий кинематографистов, стал, как и появление каждого нового фильма Эйзенштейна, большим художественным событием. И сколько еще таких событий, сколько эстетической радости принес советскому народу уже давно скончавшийся художник!

* * *

Сергей Михайлович Эйзенштейн умер в ночь на 11 февраля 1948 года в расцвете творческих сил и своего колоссального таланта. Прошло уже немало лет, но он все еще живет среди нас.

За эти годы на страницах советских киножурналов и в кинопрессе других стран появилось немало новых, неопубликованных статей Эйзенштейна. Они быстро перекочевывают из журнала в журнал, обсуждаются, оспариваются, цитируются — настолько они актуальны. А в тиши архивов лежит еще немало необработанных рукописей. Неторопливые искусствоведы и комментаторы еще долго будут поражать читателей новыми и новыми публикациями Эйзенштейна.

Когда в журнале «Знамя» напечатали отрывки из мемуаров Эйзенштейна,— сколько читателей были поражены духовной силой покойного режиссера. Больной, он писал свои мемуары в больнице, в санатории и на даче писал с мужественным упрямством — каждый день! Но удивительна не эта работоспособность, а неистощимая жизнерадостность, увлеченность и откровенность этих прихотливых заметок о себе, о современности, о психологии творчества. А сколько в них юмора и озорства! Какие хлесткие даются в них характеристики...

В 1958 году в Москве, а за ней во многих других советских и зарубежных городах «открыли» Эйзенштейна-рисовальщика. На выставках его рисунков шли споры и вспыхивали ссоры, будто это молодой, новый талант разведывает пути в будущее графики.

Пробуждаются к новой жизни и некоторые сценарии Эйзенштейна. Их собирают, публикуют в журналах, готовят для специального издания. Но только ли литературное бытие готовится для них? Отчего нельзя осуществить постановку «Ферганского канала»? Ведь тема дерзновения народа, изменяющего лицо своей земли,— важнейшая тема сегодняшнего дня. А сценарные замыслы о Пушкине? Разве не увлекательно рассказать о последней любви великого поэта? А разве нельзя экранизировать «Бориса Годунова», «Американскую трагедию», «Мадам Бовари» или «Черного консула», опираясь на сценарные и графические замыслы Эйзенштейна? Может быть, предложение Александрова и Тиссэ о доработке фильма «Да здравствует Мексика!» будет все же услышано?

А неиссякаемое богатство еще не выправленных, не обработанных стенограмм лекций? А наброски работ о психологии творчества? А планы многотомной истории советского кино? Разве все это, да и многое другое, оставшееся незавершенным при жизни великого кинорежиссера, не взывает к дерзанию, к новому творческому труду и не указывает путей новым исследователям?

Да, Эйзенштейн живет среди нас. Живут его замыслы, его планы, идеи, стремления. Так велика была творческая энергия этого человека. Так дерзновенны замыслы. Так победоносно стремление к будущему.

В историю мировой культуры Эйзенштейн вошел как художник революции. Пусть идет время и расцветает киноискусство, пусть появляются

фильмы более совершенные, чем «Броненосец «Потемкин» или «Октябрь», «Александр Невский» или «Иван Грозный». И такие фильмы появятся неизбежно. Но слава фильма, признанного лучшим в мире через тридцать с лишним лет после своего рождения,— никогда не померкнет. «Броненосец «Потемкин» навечно остается первым кинематографическим гимном революции.

Слава создателя бессмертного шедевра соперничает со славой самого фильма. На референдуме, проведенном «высоколобым» английским журналом «Сайт энд Саунд» в 1962 году, Эйзенштейн признан лучшим кинорежиссером мира.

Он останется в памяти человечества и как тонкий своеобразный художник-график, и как чуткий педагог, воспитавший несколько поколений кинематографистов, и как темпераментный публицист, и как ученый-теоретик, как кинодраматург и мемуарист. Его обширное, неприглаженное, порой противоречивое, но всегда талантливое литературное наследие, собранное в томах этого издания, прочно войдет в жизнь киноискусства.

Со страниц этих книг с читателем будет говорить гениальный художник, новатор, патриот и человек веселый, влюбленный в искусство и жизнь, обаятельный, мудрый, добрый, живой...

О себе

„Visse, scrisso, amo...“.

Как бы хотелось исчерпать статью о себе столь же скупо — тремя словами.

Сами слова при этом были бы, вероятно, иными, чем эти три, которыми резюмировал свой жизненный путь Стендаль.

Эти три слова — по-русски: «Жил, писал, любил» — согласно завещанию Стендаля, должны были служить эпитафией на его могиле.

Правда, законченным я свой жизненный путь не полагаю. (И боюсь, что на нем предстоит еще немало хлопот.)

А потому в три слова улягусь вряд ли.

Но, конечно, три слова могли бы найтись и здесь.

Для меня они были бы:

«Жил, задумывался, увлекался».

И пусть последующее послужит описанием того, чем жил, над чем задумывался и чем увлекался автор.

АВТОБИОГРАФИЯ

Не могу похвастать происхождением.

Отец не рабочий.

Мать не из рабочей семьи.

Отец архитектор и инженер. Интеллигент. Своим, правда. трудом пробился в люди, добрался до чинов.

Дед со стороны матери хоть и пришел босой в Питер, но не трудом пошел дальше, а предпочел предприятием — баржи гонял и сколотил дело. Помер. Бабка — «Васса Железнова».

И рос я безбедно и в достатке. Это имело и свою положительную сторону: изучение в совершенстве языков, гуманитарные впечатления от юности. Как это оказалось все нужным и полезным не только для себя, но — сейчас очень остро чувствуешь — и для других! (Нужны для юношества средние худ[ожественные] учебн[ые] заведения! [Это] моя мечта.)

Но вернусь к себе.

Итак, к семнадцатому году я представляю собой молодого человека интеллиг[ентной] семьи, студента Инст[итута] гражд[анских] инженеров, вполне обеспеченного, судьбой не обездоленного, не обиженного.

И я не могу сказать, как любой рабочий и колхозник, что только Окт[ябрьская] революция дала [мне] все возможности к жизни.

Что же дала революция мне и через что я навеки кровно связан с Октябрем?

Революция дала мне в жизни самое для меня дорогое — это она сделала меня художником.

Если бы не революция, я бы никогда не «расколотил» традиции — от отца к сыну — в инженеры.

Задатки, желания были, но только революц[ионный] вихрь дал мне основное — свободу самоопределения.

Ибо если самоопределение народов — одно из величайших достижений, то одно же из величайших достижений — это доступность осуществления своего творчески-трудового идеала каждым человеком.

В буржуазном обществе этого нет. Там профессиональное рабство, зависимость. А особенно в так наз[ываемых] «свободных» профессиях.

Не то у нас. Начиная с любого пионера, который точно может начертать себе пути своих идеалов, зная, что страна, партия и государство помогут ему всем; так и в любой, сложной, «вольной» профессии художника, писателя — то же самое.

Для социализма вы можете трудиться в той профессии, которая вам особенно дорога, в которой вы и дать можете больше всего.

В критический момент (третий курс института) я вкушаю впервые эту свободу выбора своей судьбы, которая сейчас записана в параграфах прав трудящихся Конституции.

Происходит это в самый разгар гражданской войны.

В семнадцатом г[оду] я был призван в школу прапорщиков инженерных войск. [Она скоро] расформирована, а в феврале восемнадцатого г[ода] я уже вступаю в военное строительство[1],— [путь] от телефониста до техника и поммладпрораба.

Любопытно, что [моя] худож[ественная] деятельность начинается с РККА. Культработа в строительстве. (Комиссар пишет. Инженеры играют.)

Переход в Политупр[авление] Запфронта.

Декоратор фронтов[ой] трупп[ы][2]. Елисеев. Агитпоезда. 1920-й [год]. Пузатый пан-паук, прокалываемый красноарм[ейским] штыком [2].

(Докололи сейчас!)

Выбор: в институт, в искусство?!

Попадаю в Москву. В Акад[емию] Генштаба, по восточн[ым] языкам.

Первый Рабочий театр Пролеткульта.

Приезжаю в театр «вообще». Но то, что театр был рабочим, оказалось не случайно. Из театра «вообще» — это становится револ[юционным] театром.

С этим же театром мы врастаем (1924) в первую киноработу — «Стачку» [3] («К диктатуре») — цикл картин по истории партии.

И если революция привела меня к искусству, то искусство целиком ввело в революцию. Углубление в историю партии и

революц[ионное] прошлое русского народа давало то идеологическое наполнение, без коего невозможно большое искусство...

И это второе, что дала мне революция,— идейное наполнение для искусства.

Искусство подлинно, когда народ говорит устами художника.

И это удавалось.

То, чего не имеют художники в мире нигде.

Но наша страна дает художнику еще больше: она дает ему метод познания «тайн» своего искусства.

Углубление в каждую область не может не привести к ощущению ее диалектики. Но философское обобщение возможно, лишь [когда] базиру[ешься] на методе.

Встреча с методом.

Проблема выразительности актера.

Итак, советский строй дал мне еще и самое нужное: метод и твердую философскую базу для теоретич[еских] исканий.

Скоро надеюсь перейти в стадию нахождений.

Из дальнейших этапов интересна заграница.

Заграница — это как бы университет и зачет на выбор классовой позиции человека.

Видел все там — от миллионера до нищего. Колониальную эксплуатацию Мексики, негров. Воочию — буржуазный строй. Заграница может работать двояко. Предельная закалка.

«Бежин луг» упоминаю, ибо с ним связано одно из самых сильных переживаний творческой жизни.

Не только меня защитили, но и сам я творчески основательно защитился...

И вновь я на работе, несмотря на все козни.

Мы «ответили» «Ал[ександром] Невским».

И вот вы видите, что советский строй:

1. Сделал меня художником.

2. Дал мне идейную на[полненность].

3. Дал мне теоретич[ескую] базу для научной работы.

4. И не дал мне пропасть в один из самых тяжелых творческих моментов моей биографии; в тот момент, когда человеку нужны и поддержка и доверие.

И я могу сказать, что мне, как и каждому, Советская власть дала все.

Неужели же я останусь в долгу перед своей Родиной?!

И как каждый из нас, я отдаю и отдам себя целиком нашей Родине, великому делу строительства коммунизма.

Биография

С. М. Эйзенштейна

1898 г. Родился в гор. Риге. Сын гражданского инженера

1915 году заканчиваю среднее образование (реальное училище в гор. Риге) и поступаю в Институт Гражданских Инженеров в Петрограде.

1917 г. весною по призыву попадаю в Школу Прапорщиков Инженерных Войск в Петрограде

1918 г. Январь после расформирования Школы возвращен в Институт

1918 г. февраль добровольцем вступаю в Военное Строительство в Гатчине (по Обороне Петрограда)

1918 г. — июля 1920 г. В военном Строительстве: чертежником, техником, пом. производителя работ. Гатчина, ~~[illegible]~~ Вожега (Архангельск фронт),

Двинск. Полоцк (Западн. фронт.)

1920 г. Июль. Полоцк-Смоленск. - Минск - Перехожу художником фронтовых трупп. Полит Управления Западного фронта. Расписываю агит поезда.

1920 г. Октябрь. Командируюсь П У Запад. в Академию Генштаба в Москву для изучения Японского языка (Восточное Отделение).

Одновременно поступаю Зав. художественно-декоративной частью Центрального Рабочего Театра Всерос. Пролеткульта

1920 г. В Декабре покидаю Академию, целиком занимаясь только театром Пролеткульта.

1921 г. Март. Выпускаю в качестве сорежиссера и декоратора первую совместную постановку в театре (вместе с В. С. Смышляевым) „Мексиканец" по Дж. Лондону. (участвую и в инсценировке).

1921 г. Весна Поступаю в Госуд. Выс

Режиссерские мастерские Вс. Мейер-
хольда.
1922 г. Работаю лаборантом по „Смерти
Тарелкина" Вс. Мейерхольда.
1922 г. Осень. Становлюсь режиссером
Передвижной Труппы Московск.
Пролеткульта. Ухожу из театра
им. Вс. Мейерхольда.
Театр Пролеткульта становится стационарным
1923. Март. Выпускаю первую само-
стоятельную постановку „На
всякого мудреца довольно
простоты" <как режиссер и
художник. обработка текста С. М.
Третьякова>
1923 г. 7 ноября. Показываю постановку
„Слышишь, Москва" С. М. Третьякова
1924 г. Январь. Показываю постановку
„Противогазы" С. М. Третьякова
1924 г. Весна. Начинаю первую кино-
постановку „Стачка" <Госкино
совместно с Пролеткультом>
1924 г. Декабрь. Выпускаю „Стачку".
1925 г. Перехожу целиком на работу
в кино. Юбилейной комиссии

1905 года при ЦИК СССР поручения мне картина „1905 год".
Сценарий Агаджановой и мой.

1925 декабрь. Выпускаю „Броненосца Потемкина".

1926 Март-Апрель. Командируюсь Совкино в Берлин для ознакомления с западн. кинематографией.

1927 По поручению юбилейной комиссии X летия Октября ставлю (совместно с т. Александровым) фильм „Октябрь" к 7/XI 27.

1928 г. Выход в прокат окончательной версии „Октября". Сценарий мой и г. Александрова

1929 г. Выпускаю фильм „Старое и Новое" (соавтор по сценарию и сорежиссер г. Александров) — начатый до „Октября"

1929 г. Осень. Командируюсь Совкино в Америку для изучения американского кино — в ответ на приглашение сперва United Artists, а затем Paramount

1929 г. — весна 1930 г. Посещаю Берлин, Францию, Англию, Швейцарию, Голландию, Бельгию. Выступаю с докладами о сов. кинематографии (в частности в Сорбонне

Париже, в Кембриджском Университете и т.,
Во исполнение решения Союзкино,
1930 г. Еду в Холливуд к фирме „Парамоунт" (совместно с оператором Э. Тиссэ и Г. Александровым). Разрабатываю сценарий по роману Т. Драйзера „Американская трагедия". Расходимся в социальной трактовке темы с руководителями „Парамоунта". Покидаем (декабрь) „Парамоунт".

Одновременно делаю доклады о Сов. кинематографии в ряде Университетов Америки: Колумбийском (Нью Йорк), Йельском, Гарвардском, Чикагском, Калифорнийском, негритянском „Стрэйт колледже" (Нов. Орлеанс).

1930–1931 Снимаю по согласованию Союзкино и Амкино с группой друзей Советского Союза (во главе с Эптоном Синклером) картину „Гром над Мексикой" по всей территории Мексики (совместно с оператором Тиссэ и Г. Александровым)

1932 г. Весной возвращаюсь в СССР. С осени принимаю кафедру режиссуры Государственного Института Кинематографии. Работаю в основном по педаго-

гической и научно-исследовательской работе. Попутно работаю над рядом сценарных проектов.

1933-34. Работаю в Госуд. Институте Кинематографии. Веду кафедру режиссуры и основной предмет реж. факультета. Работаю над большим трудом по теории режиссуры (заканчивается к печати в текущем году). Веду консультационную работу по сценариям.(x)

1935. Постановлением ВЦИК СССР мне присваивается звание Заслуженного деятеля искусств.

1936. Январь. Начинаю работу над фильмом „Бежин луг" по сценарию А. Ржешевского (выпуск текущей весной).

1937 г. Январь. Высш. Аттест. Комиссией Всесоюзн. комитета по делам высшей школы при СНК СССР мне присваивается ученое звание профессора по кафедре „Режиссура кино" Высшего Госуд. Института Кинематографии (при Академии).

(x) Педагогическую работу веду с 1922 г. — Реж. мастерские Пролеткульта. С 1928 г. — Гос. Техникум Кинематографии.

Кулешов

ЧЕРЕЗ РЕВОЛЮЦИЮ К ИСКУССТВУ — ЧЕРЕЗ ИСКУССТВО К РЕВОЛЮЦИИ

Октябрьской революции — пятнадцать лет, моей художественной деятельности — двенадцать.

Семейными традициями, воспитанием и образованием меня готовили на совсем другое поприще.

Я готовился в инженеры. Но подсознательное и неоформленное влечение к работе в области искусства побудило меня и внутри инженерии иметь влечение не в механически-технологическую сторону, а в область, наиболее близко соприкасающуюся с искусством,— в архитектуру.

Однако понадобился вихрь пронесшейся революции для того, чтобы мне раскрепоститься от инерции раз намеченного пути и отдаться тому влечению, которое самостоятельно не решалось выбиться наружу.

И это — первое, чем я обязан революции.

Нужно было опрокидывание всех устоев, целый переворот во взглядах и принципах страны и два года инженерно-технической работы на красных фронтах Севера и Запада, чтобы робкому студенту сбросить оковы плана, начертанного ему заботливой родительской рукой с пеленок, и, забросив почти завершенное образование и обеспеченное будущее, броситься самому в неведомые перспективы деятельности в области художества.

Я с фронта попадаю не в Петроград к незаконченному делу, а еду в Москву, чтобы ввязаться в новое.

И хотя кругом уже бурлят и ходят ходуном первые отдаленные раскаты надвигающегося *революционного* искусства, я, дорвавшись до искусства *вообще*, целиком захвачен искусством «вообще».

На первых шагах наша связь с революцией чисто внешняя.

Зато я с жадностью и, вооруженный инженерно-техническими методами, все глубже и глубже стараюсь проникнуть в первоосновы творчества и искусства, где я инстинктивно предвижу ту же сферу точных знаний, увлечение которыми успел мне привить мой недолгий опыт в области инженерии.

Через Павлова, Фрейда, сезон у Мейерхольда [1], беспорядочное, но лихорадочное восполнение пробелов знаний по новой отрасли, чрезмерное чтение и первые шаги самостоятельной декоративной и режиссерской работы на театре Пролеткульта — идет это единоборство против ветряных мельниц мистики, которые поставлены заботливой рукой услужливых сикофантов вокруг подступов к овладению методами искусства, навстречу тем, кто здравым умом хочет овладеть секретами его производства.

Поход оказывается менее донкихотским, чем кажется сначала. Крылья мельниц обламываются, и постепенно нащупывается в этой таинственной области та единая диалектика, которая лежит в основах всякого явления и всякого процесса.

Материалистом к этому моменту я был уже давно по внутреннему складу.

И вот на этом этапе внезапно предстает неожиданная перекличка между тем, на что я набредал в аналитической работе над увлекавшим меня делом, и тем, что делалось вокруг.

Мои ученики по области искусства, к немалому моему удивлению, внезапно обращают мое внимание на то, что в грамоте искусства я провожу им тот же метод, что рядом в комнате инструктор политграмоты в вопросах общественно-социальных.

Этот внешний толчок достаточен, чтобы на рабочем столе моем взамен эстетиков замелькали диалектики материализма.

Боевой девятьсот двадцать второй. Одна декада лет тому назад.

Опыт личной исследовательско-творческой работы по частной ветви человеческой активности сливается с философским опытом социальности основ всех и всяческих общественно-человеческих проявлений через учения основоположников марксизма.

Но этим дело не ограничивается. И революция через учение ее гениальных учителей уже по-иному врывается в мою работу.

Связь с революцией становится кровной и убежденной до конца.

В творческой работе это знаменует переход от рационалистической до конца, но почти абстрактно театральной эксцентриады «Мудрец»[2] (переработка в цирковое представление комедии «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского) через пропагандистские и агитационные театральные плакаты-пьесы «Слышишь, Москва?» и «Противогазы» к революционным экранным эпопеям «Стачки» и «Броненосца «Потемкин».

Стремление ко все более близкому контакту с революцией определяет тенденцию ко все более глубокому внедрению в диалектические первоосновы воинствующего материализма в области искусства.

Последующие киноработы несут одновременно с нагрузкой ответа на непосредственный социальный запрос попытки экспериментального практического опосредствования тайн творчества и возможностей киновыразительности для овладения путями максимальной действенности революционного искусства и для педагогического вооружения племени юных большевиков, идущих на смену киномастерам первых пятилеток революции.

Центр тяжести последних работ («Октябрь», «Старое и новое») лежит в области экспериментальной и исследовательской.

В план личного творчества неразрывно вплетается планомерная научная и педагогическая практика (Государственный институт кинематографии).

Пишутся теоретические работы по основным принципам киноискусства.

Миросозерцание как будто сформировано. Революция принята. Активность предоставлена ее интересам до конца. 83

Остается вопрос, насколько сознательно и непреклонно волево.

На этом этапе врезывается поездка за границу.

Заграница — предельное испытание, которое биография может ставить советскому человеку, выросшему автоматически неразрывно с ростом Октября. Испытание свободного выбора.

Заграница — предельное испытание для «мастера культуры», сознательно проверить, «с кем он и против кого».

Заграница — предельное испытание для творческого работника, способен ли он вообще творить вне революции и продолжать существовать и вне ее.

Перед лицом «златых гор» Голливуда предстало это испытание нам, и мы выдержали его не геройской позой высокомерного отказа от земных чар и благ, а скромным органическим отказом нашего творчески созидательного аппарата творить в условиях иной социальности и в интересах иного класса.

И в этой немощи творить по ту сторону демаркационной линии водораздела классов сказалась вся сила и мощь революционного напора пролетарской революции, как вихрь сметающий всех, ей сопротивляющихся, и как вихрь еще более мощный, до конца захватывающий тех, кто раз избрал идти с ней в ногу.

Так действует, так чувствует и думает всякий в плеяде советских деятелей искусства,

многие из нас, пришедшие через революцию к искусству, и все мы, зовущие через искусство к революции!

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН

Всякий порядочный ребенок делает три вещи: ломает предметы, вспарывает животы кукол или животики часов, чтобы узнать, что там внутри, мучает животных. Например, из мух делают если не слонов, то собачек, во всяком случае. Для этого удаляется средняя пара ног (остаются — четыре). Вырываются крылья: муха не может улететь и бегает на четырех ногах.

Так поступают порядочные дети. Хорошие.

Я был ребенком скверным. Я в детстве не делал ни первого, ни второго, ни третьего. На моей совести нет ни одних развинченных часов, ни одной замученной мухи и ни одной злонамеренно разбитой вазы... И это, конечно, очень плохо.

Ибо, вероятно, именно потому я и был вынужден стать кинорежиссером.

Действительно, хорошие дети, о которых я пишу вначале, удовлетворяют зуд любознательности, примитивную жестокость и агрессивное самоутверждение сравнительно безобидными времяпрепровождениями, перечисленными выше.

Зуд проходит с детством. И никому из них не приходит в голову в зрелом возрасте производить нечто аналогичное. Совсем иное дело с «хорошим» мальчиком, в отличие от общепринятого «сорванца».

Он в детстве не уродует кукол, не бьет посуды и не мучает зверей. Но стоит ему вырасти, как его безудержно тянет именно к этого рода развлечениям.

Он лихорадочно ищет сферу приложения, где [смог бы] максимально безопасно проявлять свои аппетиты.

И не может не стать в конце концов режиссером, где так особенно легко реализовать все эти в детстве упущенные возможности.

Своевременно не разобранные часы — стали во мне страстью копаться в тайниках и пружинах «творческого механизма».

В свое время не разбитые сервизы выродились в неуважение к авторитетам и традициям.

Жестокость, не нашедшая своего приложения к мухам, стрекозам и лягушкам, резко окрасила подбор тематики, методики и кредо моей режиссерской работы.

Действительно, в моих фильмах расстреливают толпы людей, дробят копытами черепа батраков, закопанных по горло в землю, после того как их изловили в лассо («Мексика»), давят детей на Одесской лестнице, бросают с крыши («Стачка»), дают их убивать своим же родителям («Бежин луг»), бросают в пылающие костры («Александр Невский»); на экране истекают настоящей кровью быки («Стачка») или кровяным суррогатом артисты («Потемкин»); в одних фильмах отравляют быков («Старое и новое»), в других — цариц («Иван Грозный»); пристреленная лошадь повисает на разведенном мосту («Октябрь»), и стрелы вонзаются в людей, распластанных вдоль тына под осажденной Казанью. И совершенно не случайным кажется, что на целый ряд лет властителем дум и любимым героем моим становится не кто иной, как сам царь Иван Васильевич Грозный.

Прямо надо сказать — неуютный автор! Но интересно, что как раз в сценарии о Грозном имеется как бы скрытая авторская самоапология. Именно в сценарии, так как из [некоторых] соображений сцены детства Грозного в фильм не вошли.

В сценарии показано, как сумма детских впечатлений способствует формированию социально (или исторически) полезного дела тогда, когда эмоциональный комплекс, созданный этими впечатлениями, совпадает по *чувствам* с тем, что в порядке *разумных* и *волевых* поступков надлежит совершать взрослому. Другими словами, — ряд острых детских впечатлений и сопутствующих им чувств: «Берегись яду, берегись бояр» из уст умирающей отравленной матери, тоска по полоненным истинно русским прибалтийским городам (в песне няньки), продажность бояр около престола московского князя — определяют собою ту страстную эмоциональную окрашенность поступков, которые в порядке прогрессивных государственных мероприятий приходится в дальнейшем проводить взрослому Ивану. (Ликвидация феодализма и завоевание Балтийского побережья.)

Когда ряд детских травм *совпадает* по эмоциональному признаку с задачами, стоящими перед взрослым, — тогда «добро зело».

Таков случай Ивана.

Я считаю, что в этом смысле и мне в моей биографии повезло.

Я оказался нужным своему времени, на своем участке именно таким, как определилась моя индивидуальность.

Я забыл добавить, что в детстве я еще был очень послушным. Это не могло не обернуться в дальнейшем резко выраженной «строптивостью» взрослого.

Здесь непочтительность к взрослым оказалась весьма полезной в самоопределении тех путей, которыми должно было идти наше кино, наперекор и вопреки традициям кинематографии более ранних (более взрослых по возрасту!), чем наше советское кино.

Но наше кино оригинально отнюдь не только формой, приемом или методом. Форма, прием и метод — не более как результат основной особенности нашего кино. Наше кино — не умиротворяющее средство, а боевое действие.

Наше кино прежде всего — оружие, когда дело идет о столкновении с враждебной идеологией, и прежде всего — орудие, когда оно призвано к основной своей деятельности — воздействовать и пересоздавать.

Здесь искусство поднимается до самоосознания себя как одного из видов насилия,

страшного орудия силы, когда оно использовано «во зло», и сокрушающего оружия, пролагающего пути победоносной идее.

Годы нашей жизни — годы неустанной борьбы.

И годы подобной титанической борьбы не могли не вызвать к жизни и разновидности подобного агрессивного искусства и своеобразной «оперативной эстетики» искусствопонимания.

И поле приложения агрессивности в моей работе уходило далеко за пределы ситуаций фильма — в область методики воздействия фильма, согласно с режиссерским кредо волевого начала в построении кинокартины, волевого начала, подчиняющего зрителя теме.

Вопросы управления психикой зрителя неизбежно влекли за собой углубление в изучении внутренних механизмов воздействия.

Так развилось экспериментаторство.

И нередко случался парадокс: картины, экспериментируя над методикой воздействия, подчас... забывали воздействовать!

Часы разбирались на колесики, но переставали ходить!

Из многообразия элементов спектакля всегда есть особенно любимые режиссером. Кто любит массовые сцены, кто — напряженные диалоги, кто — декоративность жизни, кто — игру света, кто — жизненную правду словесных балансировок, кто — бесшабашное веселье сценических положений.

Я больше всего любил в театре — мизансцену.

Мизансцена в самом узком смысле слова — сочетание пространственных и временных элементов во взаимодействиях людей на сцене.

Сплетение самостоятельных линий действия со своими обособленными закономерностями тонов своих ритмических рисунков и пространственных перемещений в единое гармоническое целое всегда увлекало меня.

Мизансцена оставалась не только любимой, но становилась всегда исходной не только для выражения сцены, которая для меня вырастает из мизансцены, затем разрастаясь во все составляющие части,— но гораздо дальше этого[...]

Перерастая в новое качество из театра в кино, мизансцена перевоплощалась в закономерность мизанкадра (под которым надо понимать не только р а з м е щ е н и е в н у т р и к а д р а, но и в з а и м н о е с о р а з м е щ е н и е к а д р о в м е ж д у с о б о й) — переходила в объект нового увлечения — монтаж.

Усложняясь в одну сторону, дело шло в звукозрительный контрапункт звукового кинематографа. Видоизменяясь в другую, мизансцена вырастала в область драматургии, где те же сплетения и пересечения строились между отдельными лицами или между отдельными чертами и мотивами отдельного персонажа.

Ортодоксальная графическая мизансцена «старого письма» простейших пространственных начертаний, окованных отчетливой сеткой ритмического расчета времени, всегда оставалась исходным прообразом для движения сквозь самые усложненные ходы контрапункта, особенно сложного в кино ввиду необходимости сводить здесь воедино несоизмеримые элементы — начиная противоречивой парой — изображения и звука.

Откуда же пришли первые ощущения, навсегда увлекшие любовью к звукозрительным построениям и пространственно-временным сочетаниям?

Ижора. Река Нева. Семнадцатый год. Школа прапорщиков инженерных войск. Понтонный мост.

Как сейчас помню жару,
свежий воздух,
песчаный берег реки.

Муравейник свежепризванных молодых людей, двигающихся размеренными дорожками, разученными движениями и слаженными действиями выстраивающих безостановочно растущий мост, жадно пересекающий реку.

Где-то среди муравейника двигаюсь я сам. На плечах кожаные квадратные подушки. На них краями упирается настил. И в заведенной машине мелькающих фигур, подъезжающих понтонов, с понтона на понтон перекидывающихся балок, перил, обрастающих канатами,— легко и весело подобием перпетуум мобиле носиться с берега по все удлиняющемуся пути ко все удаляющемуся концу моста.

Строго заданное время наводки, распадающееся в секундах отдельных операций, медленных и быстрых, сплетающихся и

переплетающихся. И как бы отпечатан этап ритмической сетки времени, расчерченный линиями пробегов по выполнению отдельных операций, слагающихся в общее дело. Все это сочеталось в удивительное оркестрово-контрапунктическое переживание процесса во всем разнообразии в своей гармонии.

А мост растет, растет,
жадно подминает под себя реку,
тянется к противоположному берегу.
Снуют люди,
снуют понтоны,
звучат команды.
Бежит секундная стрелка.
Черт возьми, как хорошо!

Нет, не на образцах классических постановок, не по записям выдающихся спектаклей, не по сложным оркестровым партитурам и не в сложных эволюциях кордебалета — впервые ощутил я упоение прелестью движения тел, с разной быстротой снующих по графику расчлененного пространства, игру пересекающихся орбит, непрестанно меняющуюся динамическую форму сочетания этих путей — сбегающихся в мгновенные затейливые узоры с тем, чтобы снова разбежаться в несводимые ряды.

Понтонный мост, врастающий в необъятную ширину Невы с песчаного берега Ижоры, впервые открыл мне прелесть этого увлечения, никогда уже меня не покидавшего!

Неотразимость впечатления объясняется просто — оно попадает в поле восприятия как раз в тот период, когда увлечение предметами искусства у меня претерпевает известный сдвиг.

Сдвиг достаточно решительный — от увлечения *восприятием* произведений к смутному влечению... *производить самому*.

Несколько особенно острых театральных впечатлений незадолго до этого («Маскарад», «Дон-Жуан» и «Стойкий принц»[1] в б[ывшем] Александринском театре), социальный сдвиг от Февральской революции к Октябрьской, полный переворот в представлениях, как бы подсказавших возможность своевольного изменения раз намеченного жизненного пути (я шел в инженеры), неожиданное приобщение вплотную к малознакомым и неожиданным областям искусства (японцы, Жак Калло, Хогарт, Гойя[2])— толкало и двигало пробовать свои силы в новом направлении. Пока на бумаге, в замыслах, в мечтах.

И всякое новое впечатление в этот период вплеталось в формирующуюся индивидуальность человека, шедшего к работе в искусстве[...]

Котел гражданской войны и военно-инженерная работа на ее фронтах втягивали в острое переживание судеб России и революции, увлекали переживанием свершающейся истории,

откладывались впечатлениями размаха и широтой народных судеб, откладывались эпическими устремлениями, потом воплотившимися в тематике будущих фильмов «монументального письма».

Крупные и глубокие впечатления откладывались на годы; непосредственные — вплетались [в] самый процесс становления.

В таких условиях естественную тягу к закономерности и гармонии — до степени пламенной страсти — могло воспламенить мимолетное, по существу, впечатление от наводки понтонного моста.

Может быть, за мост я хватался так устремленно потому, что подобной же закономерности и своеобразной стройности исторического процесса — в хаосе окружающей гражданской войны — мне еще не было дано увидеть?!

Существуют же точки зрения, согласно которым орнамент родится у дикаря в результате его растерянности перед действительностью, которую он охватить не может, как первая попытка упорядочить случайное вокруг себя.

Так или иначе, «ушиб» размеренности коллективных действий в условиях строгого графика времени остался неизгладимым.

Ведь так же двигаются небесные светила — не задевая друг за друга,

так совершаются приливы и отливы,

сменяются дни и ночи, и времена года...

Так проходят, определяя судьбы друг друга, люди сквозь свои и чужие биографии...

И кажется, первым наброском сценария пантомимы[3], когда-либо сочиненной мною, была история о несчастном молодом человеке, странствовавшем среди ближних, прикованных к необходимости двигаться и бегать по раз навсегда зачерченным орбитам.

Кто шел зигзагами, кто восьмерками, кто по росчерку параболы влетал из неизвестности на сценическую площадку с тем, чтобы снова умчаться в неизвестность после короткого столкновения с героем. Особенно патетична была история с любимой девушкой, которая в самый момент сближения с героем уходила от него «согласно графику» предначертанной ей кривой.

Самым страшным был момент, когда герой, так гордившийся прямолинейностью своего хода, разрезавшего вертлявые синусоиды и лемнискаты партнеров, вдруг начинает обнаруживать, что и его путь — не путь свободного выбора, и что прямолинейность его пути — не более как дуга окружности пусть и довольно отдаленного центра, но столь же обреченного, как и пути остальных персонажей.

Пантомима кончалась всеобщим парад-алле перекрещивающихся геометрических перемещений, под которые тихо сходит с ума главный герой.

Чего здесь больше? Понтонного моста, шопенгауэровского пессимизма (в эти годы я знакомлюсь с его философией) или гофмановской фантастики? Одно очевидно: абстрактный, казалось бы, геометризм прежде всего старался обслуживать смысл и эмоцию темы.

С какого времени я стал суеверным, я не припомню.

Жить это мешает очень.

Черная кошка, перебежавшая дорогу... Нельзя проходить под лестницей... Пятница... Тринадцать... Не класть шапку на стол — денег не будет... Не начинать дел в понедельник.

Сколько добавочных хлопот среди повседневного обихода![...]

Что общего у всех суеверий?

Одно обстоятельство, а именно: что предмет или явление помимо своего непосредственного *бытия* имеет еще некое *значение*.

Тринадцать есть не просто сумма тринадцати единиц, но само по себе еще некое целое, облеченное особой способностью воздействовать.

Черная кошка, перебежавшая фронт, не просто шерстистое млекопитающее, пробегающее по естественной надобности, но сложное сочетание из графического *перечеркивания* вашего пути, помноженное на цвет, прочитываемый согласно *комплексу* ассоциаций (зловещих), испокон веков связанных с мраком и темнотою.

Со мной спорят очень много. Очень давно и по всякому поводу. И по тому, как я пишу сценарии, и по тому, как я работаю с артистами, и по тому, как я монтирую.

Меньше всего нападают на то, как я вижу и строю кадры. По этой линии ко мне наиболее благосклонны.

И я думаю, что происходит это оттого, что кадры я всегда строю по принципу... черной кошки, перебегающей дорогу.

Предметно и композиционно я стараюсь никогда не ограничивать кадры одной *видимостью* того, что попадает на экран. Предмет должен быть *выбран* так, *повернут* таким образом и *размещен* в поле кадра с таким расчетом, чтобы помимо изображения родить комплекс ассоциаций, вторящих эмоционально-смысловой нагрузке куска. Так создается *драматургия* кадра. Так *драма* врастает в *ткань* произведения. Свет, ракурс, обрез кадра — все подчиняется тому, чтобы не только *изобразить* предмет, но *вскрыть* его в том смысловом и эмоциональном аспекте, который воплощается в данный момент через данный предмет, поставленный перед объективом. «Предмет» здесь надо понимать широко. Это отнюдь не только вещи, но в равной мере и предметы страсти (люди, натурщики, артисты), постройки, пейзажи или небеса в перистых или иных облаках.

Веер вертикальных облаков вокруг Ивана Грозного под Казанью — это меньше всего изображение метеорологического феномена, а больше всего — образ царственности, а искаженный гигантский силуэт астролябии над головой московского царя — меньше всего прочитывается световым эффектом, а невольно своими пересекающимися кругами кажется подобием кардиограммы, составленной из хода мыслей задумавшегося политика.

Здесь это наглядно и осязательно, но можно взять почти что любой кадр и, разобрав его, доказать, что скрещения и перекрещения его графического облика, взаимная игра тональных пятен, фактуры и очертания предметов толкуют свой образный сказ, подымающийся над просто изобразительной задачей.

Здесь приятно отметить то, что подобная тенденция восходит к литературной традиции лучших образцов русской классики.

Мне немало приходилось говорить и писать о сходстве монтажных представлений нашего кино с традицией пушкинского письма.

То, что я привожу здесь касательно драматургии кадра, отчетливо перекликается с тем, что у Гоголя (или у Достоевского) может обозначаться термином «сюжет в деталях».

Термин принадлежит Андрею Белому, и ошеломляющему обилию примеров двусмысленности (двуосмысленности) предметов и образов, казалось бы лежащих в обыкновенном бытовом сказе, посвящена одна из самых удивительных глав «Мастерства Гоголя»[4] (ГИХЛ, 1934). Мне кажется, что, начиная с ногтя большого пальца Митеньки при аресте его в Мокром вплоть до образной концепции романа в целом [можно по]ставить «Братьев Карамазовых» совершенно в ряд таких же явлений, которые так мастерски вскрывает Белый на Гоголе.

Так, с черной кошкой сотрудничали веянья Гоголя и Достоевского, помогал анализ Белого в осознании собственного метода. Вероятно, где-то между теми и другими мелькал и образ гофмановского Линдхорста [5] с его необыкновенным бытием короля эльфов за банальной видимостью архивариуса в цветистом халате, разгоравшемся огненными цветами.

Образность кадра, как видим, имеет сложный пантеон предков.

И самый близкий из них — увлечение двуосмысленностью мизансценного хода — гротесково-осязательно (и именно гротесково, потому что осязательно!) возникавшего уже в маленькой «геометрической» пантомиме, описанной выше.

Однако обычно в творческом хозяйстве ничто не пропадает.

И маленькая пантомимка — нет-нет да и воскреснет.

В тридцать втором году я носился с планами делать комедию.

И одним из центральных мест был момент, когда клубок человеческих отношений и ситуаций так запутывается, что драматического выхода никакого нет.

Аппарат отъезжает.

Кафельный белый с черным пол оказывается шахматной доской.

На ней вперемешку стоят томящиеся действующие лица, ищущие выхода из общей путаницы действия. А над доской, теребя волосы, сидят автор и режиссер и стараются распутать лабиринт человеческих отношений.

Решение найдено!

Действие продолжается.

Пути действующих лиц плавно сплетаются и расплетаются.

Сплетаются и расплетаются отношения.

Комедия несется дальше.

Фильм снят не был [6].

И, может быть, именно потому много лет спустя, в «Иване Грозном», вновь появляется шахматная доска на экране.

Мудрый план московского царя обойти блокаду Балтийского моря — морем Белым иллюстрируется шахматным ходом по шахматной доске. По доске, которую царь Иван шлет в подарок «рыжей Бэсс», королеве аглицкой Елизавете.

Но, конечно, шахматы гораздо полнее представляют собой образ хода самого сюжета «Грозного» сквозь сценарий.

На каждый ход бояр — контрход Грозного.

На каждое мероприятие Грозного — контрход бояр.

Ходы царя — благородные, не себялюбивые, а направленные на государственное дело — пересекаются ходами всех оттенков корысти, себялюбивой зависти Курбского, родовой алчностью Старицкого, казнокрадством старика Басманова, собственничеством Пимена и т. д.

Любопытно, что в отношении хвалы и хулы сценария хвалящие и хулящие его прибегают к одному и тому же образу.

Одни хвалят сценарий за то, что здесь перед зрителем с совершенной точностью разыграна шахматная партия, безошибочно приводящая к разрешению намеченной задачи,

другие говорят — блестящие шахматы, но... и только.

Должно быть, правы и те и другие.

(Забавно другое — в шахматы я никогда не играл и к этой игре вовсе не приспособлен!)

Каждому человеку, вероятно, отпущена определенная доза контрапунктических увлечений.

Шахматы — наиболее доступное средство превратить эти дремлющие желания в реальность.

Я растрачиваю отпущенную мне долю их на звукомонтаж фильма, на контрапункт взаимоотношений человеческих действий, на узоры мизансцен.

И лавры Ласкера и Капабланки [7] оставляют меня в покое.

Однако жаловаться так жаловаться. Несколько выше я жаловался на черную кошку.

Но дело еще гораздо хуже.

Не только паук утром, днем или вечером, не только встреченный гроб или белая лошадь, которым сам бы велел быть знамением и предуведомлением (еще Пушкина пугала цыганка — «бойся белого» — и военная форма Дантеса так-таки и оказалась белой!), беспокоит мирное течение моей жизни —

всякое, почти бытовое явление непременно разрастается в многозначительное обобщение.

В целях экономии электроэнергии выключается свет. Для меня этого мало. Выключенный свет — это уход во мрак. Выключенный телефон — это отрезанность от мира. Вовремя неполученные деньги (и как часто!) — это призрак нищеты.

И все с большой [буквы]. И все полное самых острых переживаний.

Любая мелочь почти мгновенно лезет в обобщение.

Оторвалась пуговица — и уже сознаешь себя оборванцем.

Забыл чью-то фамилию — уже кажется, что наступил «распад сознания» и потеря памяти, и т. д.

Со стороны это, вероятно, очень смешно.

Жить с этим — ужасно беспокойно.

А в профессии это определило:

способность выбирать из всех возможных деталей ту именно деталь, через которую особенно полно звучит обобщение;

ловкость в выборе той частности, которая особенно остро заставляет возникать в окружениях образ целого.

Пенсне с успехом заменяет «целого» врача в «Потемкине», а само явление pars pro toto (часть вместо целого) занимает громадное место в разборе и осознавании методики работы в искусстве.

Характерен и этот факт: частный случай наблюдения мгновенно мчится к обобщению, к желанию установить общие закономерности, для которых данный частный случай — одно из возможных проявлений этой всеобщей закономерности.

Повторяю, в быту это очень неудобно.

Утешаюсь, что нечто аналогичное нахожу у Чайковского и Чаплина.

О первом знаю из его биографии, что для него было достаточно какого-либо дела, назначенного на вечер, чтобы всмятку сминался бы весь предшествующий день.

А о втором знаю лично, что при малейшем денежном беспокойстве Чарли впадает в ужас перед возможным разорением и нищетой.

То, что я утешаюсь Чайковским и Чаплином, тоже не случайно.

Если прибавить сюда еще тот факт, что я в свое время целую зиму работал только по ночам, обязательно в халате и непременно упиваясь при этом черным кофе, и все это только потому, что мое воображение было задето подобным поведением... Бальзака,

то мы найдем еще одну черту характера, определившую мой путь к искусству.

Святость понятия comme il faut*, в самом толстовском смысле слова, в обстановке моей юности из всего вышеизложенного совершенно ясна.

Достаточно взглянуть на мою фотографию с косым пробором и ножонками в третьей позиции, чтобы понять, что такие «достижения» возможны только при достаточно тираническом нраве родителя и строго продуманной системе гувернанток.

Такая система не может не породить бунта.

При достаточно грозном характере отца подобный бунт обычно принимает форму внутреннего единоборства с любым вышестоящим. Сюда же относится и богоборчество, чему и я отдал немалую дань.

Возникает любопытный стимул: «Чем я хуже?»

Тяга к искусству, необходимость работать в искусстве, призвание — вероятно, таятся где-нибудь, вероятно, где-то глубоко.

Внешним поводом послужил лозунг «не боги горшки обжигают».

Я наговорил лекций на всех языках в очень многих зарубежных и заокеанских странах. И все только потому, что меня когда-то «задело», что кто-то из наших общественных деятелей в свое время умел равно изъясняться на разных языках.

Меня еще совсем на заре моей деятельности «задели» четыре громадных альбома, переплетенных в серый холст, на полках библиотеки Н. Н. Евреинова [8] в Петрограде, четыре альбома вырезок и отзывов, касавшихся его постановок и работ.

Я не мог успокоиться, пока объем вырезок, касающихся меня, не превзошел тех четырех серых альбомов.

Я не имел покоя, пока не вышла моя книжка «Film Sense» [9], излагающая довольно законченный абрис системы представлений о кинематографе.

Наконец, я нагромождаю горы и горы выводов и наблюдений над методикой искусства, ибо, конечно, без собственной с и с т е м ы в этой области я вряд ли соглашусь спокойно улечься под могильные плиты.

Чего здесь больше?

Того ли, о чем говорят слова Реми де Гурмона [10]:

«Возводить в закономерность плоды своих личных наблюдений — неизбежное устремление человека, если он искренен».

---

* — прилично, добропорядочно (*франц.*).

Или того, что в поэме «Иерусалим» пишет удивительный англичанин XVIII века Уильям Блейк [11]:

«I must Create a System, or be enslav'd by another Man's» *.

Так или иначе — импульс громадный, но я упоминаю здесь об этом опять-таки с тем, чтобы показать, как и эта особенность в совершенно неожиданном аспекте отражается уже не на выборе деятельности, на строптивости нрава или на импульсе в сторону новаторства (как средства сшибать авторитеты!), а на самих особенностях почерка и манеры.

Дело в том, что несомненно интенсивный стимул этот несет в самом себе и свои торможения.

Всякое «достижение» есть не только (а может быть, не столько) разрешение поставленной перед собой практической задачи, но каждый раз еще «борьба с призраком», борьба за освобождение от когда-то «задевшего» явления со стороны посторонней силы.

Отнюдь не... не — ту-сторонней силы, наоборот, силы почти всегда с адресом и уж непременно с именем, отчеством и фамилией! — И тем не менее это всегда подобие борьбы библейского Иакова с ангелом [12] — дело частное, ночное, насчитывающее свои вывихи ног (чего не причинял ангел Иакову) и проходящее где-то в стороне и позади основного разрешения поставленных себе задач своего времени.

Я на редкость небрежен к судьбе сделанных мною вещей. Раз достигнув, и притом очень часто по внутреннему личному счету, «преодоления» своего внутреннего противника, ущемлявшего меня авторитета, «ангела»! — вещь сама по себе от меня отделяется, и внешняя ее судьба меня волнует значительно меньше, чем могла бы.

Отсюда я безжалостно готов ее резать. Но не это интересно. Интересно здесь то, что эта особенность «моей палитры» находит себе отражение и в известной специфике композиции внутри самих вещей.

Центр тяжести их эффекта не столько *во взрывах, сколько в процессах нагнетания взрывов.*

Взрыв может случаться. Иногда он на высоте интенсивности предшествующих напряжений, иногда — нет, иногда почти отсутствует.

Основной отток энергии уходит в процесс преодолевания, а задержки на достигнутом почти нет, ибо сам процесс преодолевания уже и есть процесс освобождения. Почти всегда именно сцены нагнетания — наиболее запоминающиеся в моих фильмах

---

* — «Я должен создать систему или быть порабощенным системой другого человека» (*англ.*).

Напряжение солдатских ног, идущих по ступеням Одесской лестницы. И взревевшие львы.

Осада Зимнего и штурм («Октябрь»).

Ожидание капли молока из сепаратора («Старое и новое»).

Атака «свиньи» в «Александре Невском».

Иван у гроба Анастасии и «Врешь!», взрывающее нагнетание атмосферы покорения себя судьбе, и т. д.

Что же касается самого стимула «чем я хуже», то ему повезло.

Кругом в стране звучало: «Догнать и перегнать».

И личный импульс сплетается с лозунгом и импульсом времени. А небрежение к сущности и интерес лишь к сведению собственных счетов с раз «задевшими» впечатлениями — конечно, лишь игра воображения.

Автор, подписывающий эту статью,— автор «своей темы».

И хотя, казалось бы, тематика его вещей на протяжении двух десятилетий скачет по областям вовсе несоизмеримым — от Мексики до молочной артели, от бунта на броненосце до венчания на царство первого всероссийского самодержца, от «Валькирии» до «Александра Невского»,— это еще автор к тому же своей единой темы.

И [надо] уметь выметать из каждого встречного материал наравне с требованием своего времени и своей эпохи, всегда новый и своеобразный аспект своей личной темы. Это залог того, чтобы каждый раз с горячим увлечением браться за тему новой вещи.

В этом творческое счастье.

И для этого нужно только одно, чтобы «своя» тема принадлежала бы к строю тем своего времени, своей эпохи, своей страны и своего государства.

Но об этой своей теме творчества — в другом месте.

Пределы настоящей статьи определены другой темой, темой о том, как автор пришел к режиссуре.

Я уже расширил эту тему, попытавшись попутно рассказать, как автор пришел еще и к некоторым особенностям в своей режиссуре.



Сергей Эйзенштейн в детстве





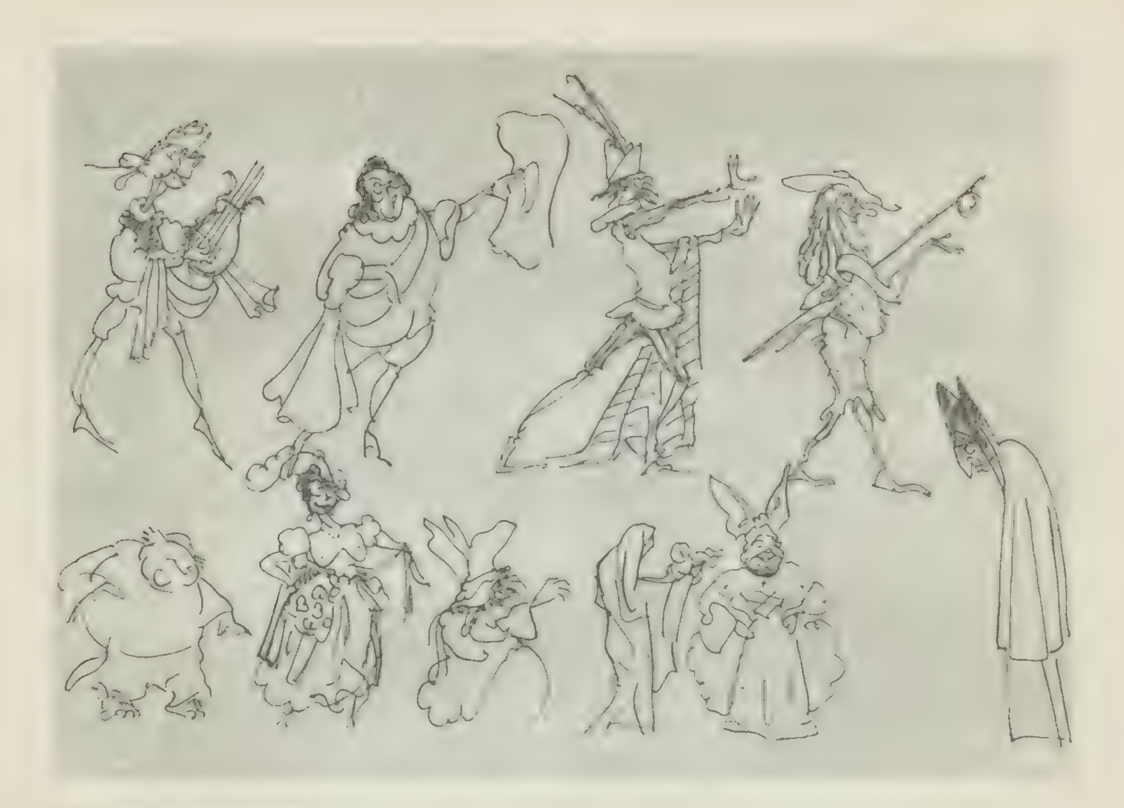
Иван и Ираида Конецкие, дед и бабка С. М. Эйзенштейна



Михаил Осипович
и Юлия Ивановна
Эйзенштейн с сыном Сергеем.



Ранний рисунок Эйзенштейна



Из ранних рисунков

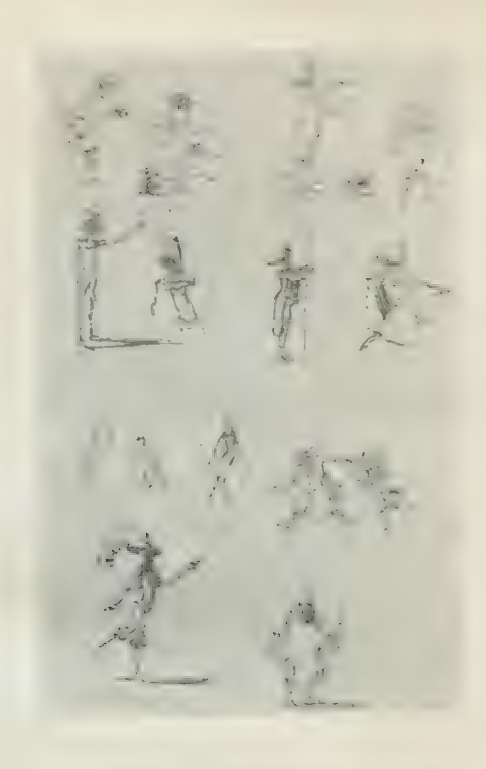


Из ранних рисунков



Из ранних рисунков

Ранний рисунок Эйзенштейна



Рижское Городское Реальное Училище.

Разрядъ [illegible]

Свидѣтельство

ученика второго класса Эйзенштейна Серг[illegible] [illegible] четверть 190[illegible] года.

Значеніе отмѣтокъ.	Поведеніе.	Вниманіе.	Прилежаніе.
№ 5. отлично.			
№ 4. хорошо.			
№ 3. удовлетворительно.	5	5	5
№ 2. не совсѣмъ удовлетв.			
№ 1. вовсе не удовлетв.			

Число пропущ. уроковъ: 62

Число опаздываній:

Число взысканій:

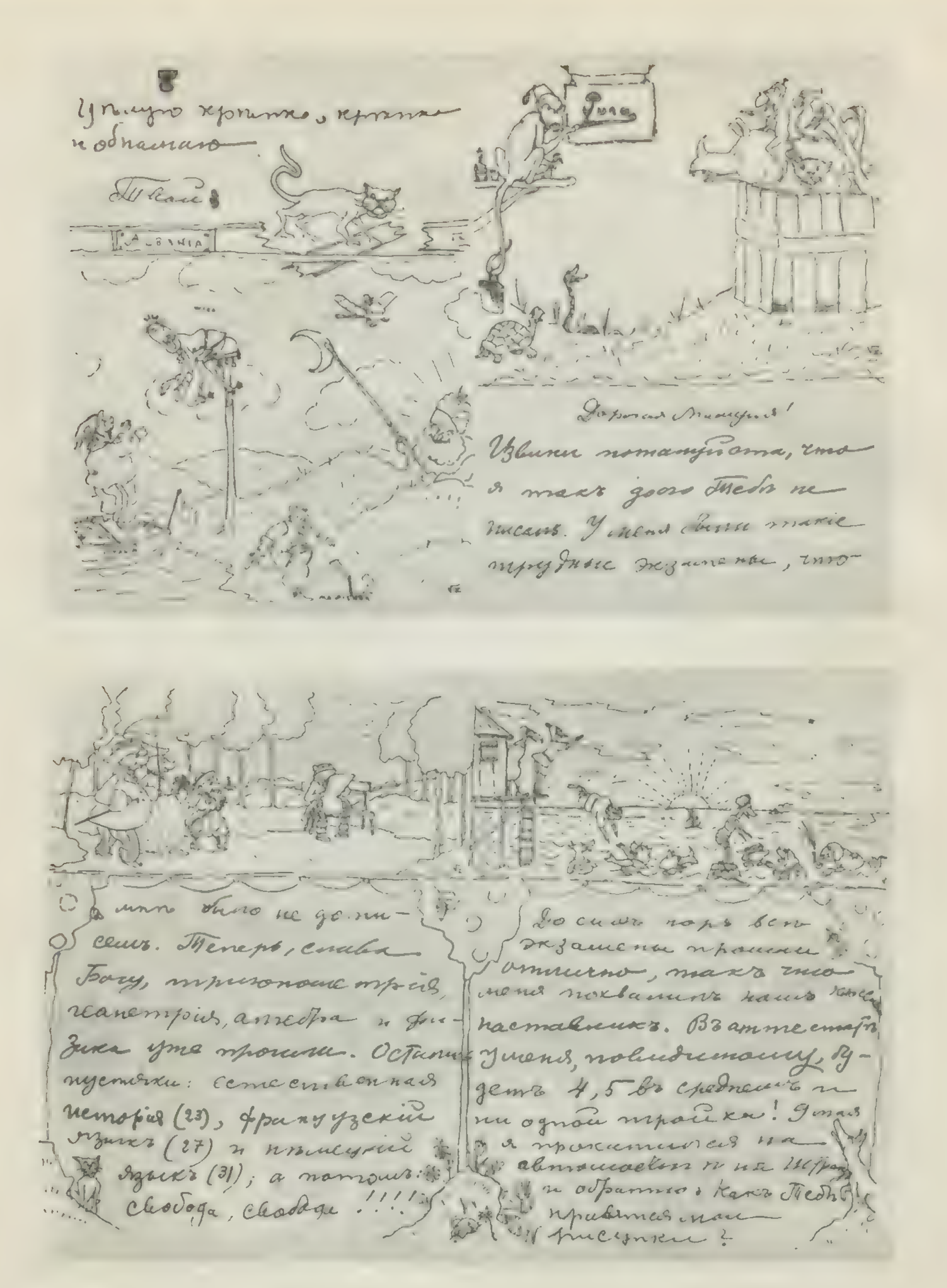
Классный Наставникъ: [signature]

Успѣхи.	
Законъ Божій	5
Русскій языкъ	4
Нѣмецкій языкъ	5
Французскій языкъ	4
Ариѳметика	4
Исторія	5
Географія	5
Естественная исторія	5
Рисованіе	3
Гимнастика	
Пѣніе	
Латышскій языкъ	

Замѣчанія.

Подпись родителей или заступающихъ ихъ мѣсто: [signature]

Н. Ф. Гоппе[illegible], Рига



Целую крѣпко, крѣпко и обнимаю —

Твой

Дорогая Мамуля!

Извини пожалуйста, что я такъ долго Тебѣ не писалъ. У меня были такіе трудные экзамены, что мнѣ было не до писемъ. Теперь, слава Богу, тригонометрія, геометрія, алгебра и физика уже прошли. Остались пустяки: естественная исторія (23), французскій языкъ (27) и нѣмецкій языкъ (31); а потомъ: свобода, свобода!!!!!

До сихъ поръ всѣ экзамены прошли отлично, такъ что меня похвалилъ нашъ классный наставникъ. Въ аттестатѣ у меня, повидимому, будетъ 4,5 въ среднемъ и ни одной тройки! Лѣтомъ я прокачусь на автомобилѣ и на [illegible] и обратно. Какъ Тебѣ нравятся мои рисунки?

Письмо к матери. 1914

КАК Я СТАЛ РЕЖИССЕРОМ

Это было очень давно.

Лет тридцать тому назад.

Но я помню очень отчетливо, как это было.

Я имею в виду историю возникновения моих отношений с искусством.

Два непосредственных впечатления, как два удара грома, решили мою судьбу в этом направлении.

Первым был спектакль «Турандот» в постановке Ф. Ф. Комиссаржевского (гастроли театра Незлобина в Риге[1], году в тринадцатом).

С этого момента театр стал предметом моего пристального внимания и яростного увлечения.

На этом этапе, пока без всяких видов на соучастие в театральной деятельности, я честно собирался идти путем инженера-архитектора «по стопам отца» и готовился к этому с малых лет.

Вторым ударом, сокрушительным и окончательным, уже определившим невысказанное мое намерение бросить инженерию и «отдаться» искусству — был «Маскарад» в бывшем Александринском театре.

Как я в дальнейшем был благодарен судьбе за то, что шок этот произошел к тому моменту, когда я уже успел сдать зачеты по высшей математике в полном объеме высшего учебного заведения, вплоть до интегрированных дифференциальных уравнений, о которых (как, впрочем, и об остальных разделах) я сейчас, конечно, уже ничего не помню.

Однако склонность к дисциплинированности мышления и любовь к «математической» точности и отчетливости воспитались во мне именно здесь.

Достаточно мне было попасть в вихрь гражданской войны и на время расстаться со стенами Института гражданских инженеров, чтобы мгновенно сжечь за собой корабли прошлого.

С гражданской войны я вернулся уже не в институт, а очертя голову «нырнул» в работу на театре.

В Первом рабочем театре Пролеткульта — сперва художником,

потом режиссером,

в дальнейшем с этим же коллективом впервые — кинорежиссером.

Но не это главное.

Главное в том, что тяга моя к таинственной жизнедеятельности, именуемой искусством, была непреодолимой, алчной и ненасытной. Никакие жертвы тут [были] не страшны.

Чтобы попасть с фронта в Москву, я поступаю на отделение восточных языков Академии Генерального штаба. Для этого я одолеваю тысячу японских слов, осиливаю сотни причудливых начертаний иероглифов.

Академия — не только Москва, но и возможность в дальнейшем узнать Восток, погрузиться в первоисточники «магии» искусства, неразрывно для меня связывавшиеся с Японией и Китаем.

Сколько бессонных ночей пошло на зубрежку слов неведомого языка, лишенного всяких ассоциаций с известными нам европейскими!..

Сколько изощренных средств мнемоники приходилось применять!

«Сенака» — спина.

Как запомнить?

«Сенака» — Сенека.

Назавтра проверяю себя по тетрадочке, прикрывая ладонью японский столбец и читая русский:

Спина?

Спина?!

Спина...

Спина — «Спиноза»!!! и т. д. и т. д. и т. д.

Язык необычайно труден.

И не только потому, что лишен звуковых ассоциаций с языками, нам известными. Но главным образом потому, что строй мышления, выстраивающий фразу, совсем иной, чем ход мысли наших европейских языков.

Труднейшее — не запомнить слова, труднейшее — это постигнуть тот необычайный для нас ход мышления, которым выстраиваются восточные обороты речи, построения предложений, словосочетания, словоначертания и т. д.

Как я был в дальнейшем благодарен судьбе, что она провела меня через искус и приобщила к этому необычайному ходу мышления древних восточных языков и словесной пиктографии! Именно этот «необычайный» ход мышления помог мне в дальнейшем разобраться в природе монтажа. А когда этот «ход» осознался позже как закономерность хода внутреннего чувственного мышления, отличного от нашего общепринятого «логического», то именно он помог мне разобраться в наиболее сокровенных слоях метода искусства. Но об этом ниже.

Так первое увлечение стало первой любовью.

Но роман протекает не безоблачно. Не только буйно, но трагически.

Мне всегда нравилась черта Исаака Ньютона: задумываться по поводу падающих яблок и делать из них бог весть какие выводы, обобщения и заключения. Это мне нравилось настолько, что я даже Александра Невского снабдил таким же «яблочком», заставив этого героя прошлого извлечь конфигурацию стратегии Ледового побоища из схемы озорной сказки про лису и зайца. Ее в картине рассказывает кольчужник Игнат...

Однако на заре моей творческой деятельности подобное яблочко удружило мне самому достаточно лукавым образом.

Впрочем, это было не яблочко, а круглое румяное личико семилетнего сынишки капельдинерши Первого рабочего театра Пролеткульта.

На какой-то из репетиций я случайно взглянул на лицо мальчугана, повадившегося ходить к нам в репетиционное фойе. Меня поразило, до какой степени на лице мальчика, как в зеркале, мимически отражается все, что происходит на сцене. Причем не только мимика или поступки отдельного или отдельных персонажей, подвизающихся на подмостках, но всех и вся в одновременности.

Тогда меня в основном удивила именно эта одновременность. Я уже не помню, распространялось ли это мимическое воспроизведение видимого и на неодушевленные предметы, как пишет об этом Толстой применительно к кому-то из графских слуг. (Такой-то, рассказывая, ухитряется передать своим лицом даже жизнь неодушевленных предметов.)

Но так или иначе, я постепенно начал крепко задумываться уже не столько над поразившей меня «одновременностью» репродукции того, что видел мальчик, но о самой природе этой репродукции.

Шел 1920 год.

Трамвай тогда не ходил.

И длинный путь — от славных подмостков театра в Каретном ряду, где зарождалось столько знаменательных театральных начинаний [2], до нетопленной комнаты моей на Чистых прудах —

немало способствовал раздумыванию на темы, задетые мимолетным наблюдением.

Об известной формуле Джемса [3], что «мы плачем не потому, что нам грустно, но нам грустно потому, что мы плачем»,— я знал уже до этого.

Мне нравилась эта формула прежде всего эстетически своей парадоксальностью, а кроме того, и самим фактом того, что от определенного, правильно воссозданного выразительного проявления может зарождаться соответствующая эмоция.

Но если это так, то, воссоздавая мимически признаки поведения действующих лиц, мальчик должен одновременно в полном объеме «переживать» все то, что переживают в действительности или достаточно убедительно представляют артисты на сцене.

Взрослый зритель мимирует исполнителей более сдержанно, но именно поэтому, вероятно, еще более интенсивно ф и к т и в н о, то есть без фактического повода и без реального поступка действия, переживает всю ту великолепную гамму благородства и геройства, которые ему демонстрирует драма, или дает ф и к т и в н ы й же выход низменным побуждениям и преступным

задаткам своей зрительской натуры — опять-таки не поступком, но все через те же реальные чувства, сопутствующие ф и к т и в н о м у соучастию в злодеяниях на сцене.

Так или иначе, из всех этих соображений меня задел элемент «фиктивности».

Итак, искусство (пока на частном случае театра) дает возможность человеку через сопереживание ф и к т и в н о создавать героические поступки, ф и к т и в н о проходить через великие душевные потрясения, ф и к т и в н о быть благородным с Францем Моором, отделываться от тягот низменных инстинктов через соучастие с Карлом Моором, чувствовать себя мудрым с Фаустом, богоодержимым — с Орлеанской Девой, страстным — с Ромео, патриотичным — с графом де Ризоором; опрастываться от мучительности всяких внутренних проблем при любезном участии Карено, Брандта, Росмера или Гамлета, принца Датского.

Но мало этого! В результате такого «фиктивного» поступка зритель переживает совершенно реальное, конкретное удовлетворение.

После «Зорь» Верхарна он чувствует себя героем.

После «Стойкого принца» он ощущает вокруг головы ореол победоносного мученичества.

После «Коварства и любви» задыхается от пережитого благородства и жалости к самому себе.

Где-то на Трубной площади (или это было у Сретенских ворот?) меня бросает в жар: но ведь это же ужасно!

Какая же механика лежит в основе этого «святого» искусства, к которому я поступил в услужение?!

Это не только ложь,
это не только обман,
это — вред,
ужасный, страшный вред.

Ведь имея эту возможность — фиктивно достигать удовлетворения — кто же станет искать его в результате реального, подлинного, действительного осуществления того, что можно иметь за небольшую плату, не двигаясь, в театральных креслах, из которых встаешь с чувством абсолютной удовлетворенности!

«Так мыслил молодой повеса...»

И на пешем перегоне от Мясницкой до Покровских ворот увиденная картина постепенно превращается в кошмар...

Надо не забывать, что автору было двадцать два года, а молодость склонна к гиперболизации.

Убить!

Уничтожить!

Не знаю, из таких ли же рыцарских мотивов или из таких же недодуманных мыслей, но этот благороднейший порыв к убийству, достойный Раскольникова, бродил не только в моей голове.

Кругом шел безудержный гул на ту же тему уничтожения искусства: ликвидацией центрального его признака — образа — материалом и документом; смысла его — беспредметностью; органики его — конструкцией; само существование его — отменой и заменой практическим, реальным жизнеперестроением без посредства фикций и басен.

Людей разного склада, разного багажа, разных мотивов на общей платформе практической ненависти к «искусству» объединяет ЛЕФ [4].

Но что может сделать мальчишка, сам еще даже не вскочивший на подножку экспресса художественного творчества, сколько бы он ни орал фальцетом ломающегося голоса против общественного института, узаконенного столетиями,— против искусства?!

И выползает мысль.

Сперва — овладеть,
потом — уничтожить.

Познать тайны искусства.
Сорвать с него покров тайны.
Овладеть им.
Стать мастером.
Потом сорвать с него маску,
изобличить, разбить!

И вот начинается новая фаза взаимоотношений: убийца начинает заигрывать с жертвой,
втираться в доверие,
пристально всматриваться и изучать ее.

Так подсматривает преступник расписание дня своей жертвы,
так изучает привычные пути ее и переходы,
отмечает ее привычки,
места остановок,
привычные адреса.
Наконец заговаривает с намеченной жертвой,
сближается с ней,
вступает даже в известную задушевность.

И тайком поглаживает сталь стилета, отрезвляясь холодом его лезвия от того, чтобы самому случайно не уверовать в эту дружбу.

Итак, мы ходим с искусством друг вокруг друга...

Оно — окружая и опутывая меня богатством своего очарования,
я — втихомолку поглаживая стилет.

Стилетом в нашем случае служит скальпель анализа.

При ближайшем рассмотрении развенчанная богиня «в ожидании последнего акта», в условиях «переходного времени» может быть небесполезна для «общего дела».

Носить корону она не достойна,
но почему бы ей не мыть пока что полы?

Как-никак, воздейственность искусством — все же данность.

А молодому пролетарскому государству для выполнения неотложных задач нужно бесконечно много воздействия на сердца и умы.

Когда-то я изучал математику,—
как будто зря (хотя и пригодилось в дальнейшем, чего я тогда, однако, не предполагал).

Когда-то я зубрил японские иероглифы...
тоже как будто зря.

(Пользы от них я тогда не очень еще видел; что есть разные системы мышления вообще, я тогда усмотрел, но никак не думал, что это мне для чего-нибудь пригодится!)

Ну что же, вызубрим и изучим еще и метод искусства!!

Тут имеется хоть то преимущество, что самый период зубрежки может приносить еще и непосредственную пользу.

Итак, опять за книжки и тетради... Лабораторные анализы и эпюры... Таблица Менделеева и законы Гей-Люссака и Бойля — Мариотта в области искусства!

Но тут — вовсе непредвиденные обстоятельства.

Молодой инженер приступает к делу
и страшно теряется.

На каждые три строчки теоретического приближения к сердцевине сущности его новой знакомой — теории искусства — прекрасная незнакомка несет ему по семь покрывал тайны!

Это же океан кисеи!

Прямо — модель от Пакэна!

А известно, что никакой меч не способен разрубить пуховую подушку. Напрямик не прорубишься сквозь этот океан кисеи, каким бы двуручным мечом в него ни врубаться!

Пуховую подушку разрезает только остро отточенный, закругленный восточный ятаган характерным движением руки искушенного Салладина или Солимана.

В лоб не взять!

Кривизна ятагана — символ длинного обходного пути, которым придется подбираться к расчленению тайн, скрытых под морем кисеи.

Ну что ж! Мы еще молоды. Время терпит. А у нас все впереди...

Кругом бурлит великолепная творческая напряженность двадцатых годов.

Она разбегается безумием молодых побегов сумасшедшей выдумки, бредовых затей, безудержной смелости.

И все это в бешеном желании выразить каким-то новым путем, каким-то новым образом переживаемое.

Упоение эпохой родит, наперекор декларации, вопреки изгнанному термину «творчество» (замененному словом «работа»), назло «конструкции» (желающей своими костлявыми конечностями задушить «образ») — один творческий (именно творческий) продукт за другим.

Искусство и его потенциальный убийца пока что совместно уживаются в творческом процессе в неповторимой и незабываемой атмосфере двадцатых — двадцать пятых годов.

Однако убийца не забывает хвататься за стилет. Как сказано, стилет в нашем случае — это скальпель анализа.

За дело научной разработки тайн и секретов, не забудем, берется молодой инженер.

Из всяких пройденных им дисциплин он усвоил то первое положение, что, собственно, научным подход становится с того момента, когда область исследования приобретает единицу измерения.

Итак, в поиски за единицей измерения воздействия в искусстве!

Наука знает «ионы», «электроны», «нейтроны».

Пусть у искусства будут — «аттракционы»!

Из производственных процессов перекочевал в обиходную речь технический термин для обозначения сборки машин, водопроводных труб, станков,

красивое слово «монтаж», обозначающее — сборку.

Слово если еще и не модное, но потенциально имеющее все данные стать ходким.

Ну что же!

Пусть же сочетание единиц воздействия в одно целое получит это двойственное полупроизводственное, полумюзик-холльное обозначение, вобрав в себя оба эти слова!

Оба они из недр урбанизма, а все мы в те годы были ужасно урбанистичны.

Так родится термин «монтаж аттракционов».

Если бы я больше знал о Павлове в то время, я назвал бы теорию монтажа аттракционов «теорией художественных раздражителей».

Интересно напомнить, что тут выдвигался в качестве решающего элемента зритель и, исходя из этого, делалась первая попытка организации воздействия и приведения всех разновидностей воздействия на зрителя как бы к одному знаменателю (независимо от области и измерения, к которым оно принадлежит). Это помогло в дальнейшем и по линии предосознания особенностей звукового кино и окончательно определилось в теории вертикального монтажа.

Так началась «двуединая» деятельность моя в искусстве, все время соединявшая творческую работу и аналитическую: то комментируя произведение анализом, то проверяя на нем результаты тех или иных теоретических предположений.

В отношении осознавания особенностей метода искусства обе эти разновидности мне дали одинаково. И для меня, собственно, это самое главное, как ни приятны были успехи и горестны неудачи!

Над «сводом» данных, извлеченных мною из моей практики, я тружусь вот уже много лет, но об этом в другое время и в другом месте.

Однако что же сталось с самим смертоубийственным намерением?

Жертва оказалась хитрее убийцы; в то время как убийца полагал, что «охаживает» свою жертву, сама жертва увлекла своего палача.

Увлекла, вовлекла, захватила и на достаточно длительный период времени поглотила его.

Желая «на время» побыть художником, я влез с головой в так называемое художественное творчество, и только изредка уже не соблазняемая королева, а неумолимая моя повелительница, «жестокий деспот мой» — искусство дает мне на день-два убежать к письменному столу записать две-три мыслишки касательно его таинственной природы.

В работе над «Потемкиным» мы вкусили действительный творческий пафос. Ну, а человеку, единожды вкусившему от подлинно творческого экстаза, из этой деятельности в области искусства, вероятнее всего, не вылезти никогда!

О своих фильмах и замыслах

МОЯ ПЕРВАЯ ФИЛЬМА

В пьесе Островского «На всякого мудреца довольно простоты» [1] одним из двигателей интриги является дневник, в котором Глумов записывает все свои похождения.

Занявшись в Пролеткульте революционной «модернизацией» Островского [2], то есть социальной перелицовкой его персонажей на такие, какими они могли бы быть сегодня (Крутицкий — Жоффр, Мамаев — Милюков и т. д., вплоть до Голутвина, который бы сейчас был нэпачом), — мы модернизовали и дневник.

Дневник был заменен «Киноправдой» [3], как раз завоевывавшей тогда популярность.

Сложную тему психологического подыгрывания авантюриста Глумова под всех совершенно по-разному мыслящих персонажей, с которыми он сталкивается, мы передавали эксцентрически его условным переодеванием на сцене. В фильме-дневнике это шло дальше. Глумов через кульбит наплывом переходил в тот или иной предмет, желательный для того или иного действующего лица.

Так, он наплывом переходил в митральезу перед Жоффром — Крутицким, восседавшим в клоунском костюме на танке во дворе Военной академии РККА. Жоффра играл Антонов [4], в дальнейшем в качестве Вакулинчука поднимавший бунт на «Потемкине».

Перед другим клоуном Милюковым, помешанным на поучениях, Глумов превращался в осла на дворе Зоологического сада. И, наконец, перед теткой, пылавшей страстью к молодым племянникам, он наплывом переходил в младенца Инкижинова [5], на пять лет опередившего на экране своего отца — героя «Чингис-хана».

Теперь нам кажется это диким, но в 1923 году большую панику вызвало мое требование снимать подобные наплывы на натуре. Почему-то это казалось очень сложным. Усиленно говорили о необходимости черного бархата и т. п., и даже оператор Лемберг младший [6], не желая ввязаться в авантюру, отказался снимать.

Снимал со мной Франциссон [7]. Ввиду же того, что в Госкино создалось впечатление, что я могу намудрить, ко мне был приставлен... Д. Вертов [8] в качестве инструктора по съемке театральных персонажей в белом атласе и с клоунскими ногами.

Впрочем, Дзига Вертов после двух-трех первых кусков бросил нас на произвол судьбы.

Сняли мы всего метров 120 за один день. Как сейчас помню, это было в четверг, а в субботу была премьера «Мудреца». Госкино сработало дело блестяще. Это было одним из первых соединений театра с кино, наравне с «Женитьбой» фэксов [9] и «Железной пятой»[10] Гардина, то есть проба того, на чем потом сделал блестящий и недолговечный эпатаж Эрвин Пискатор в Германии [11].

С кинематографом как таковым эти съемки ничего общего не имели, хотя содержали крупные планы наравне с общими и даже кусок авантюрной фильмы, в которой Александров [12] в черной маске, в цилиндре и фраке лазал по крышам морозовского особняка и даже с «аэроплана» прыгал в мчащийся автомобиль, подъезжал к театру Пролеткульта и в тот момент, когда погасал экран, с криком влетал в зрительный зал, держа ролик пленки в руках.

Вся эта маленькая фильма — под лирическим названием «Весенние улыбки Пролеткульта» — затем была включена в «Весеннюю киноправду», демонстрировавшуюся 21 мая 1923 года в годовщину «Киноправды» [13].

Любопытно, что уже тогда, рассчитав картину по секундомеру на 8 метров, мы несколько отклонились от заранее намеченного метража и сняли... 120 метров.

Некоторые, стало быть, характерные черты нашего дальнейшего творчества обнаружились уже с первых «улыбок».

„Стачка“ · 1924

К ВОПРОСУ О МАТЕРИАЛИСТИЧЕСКОМ ПОДХОДЕ К ФОРМЕ

Единодушный, горячий прием, оказанный «Стачке» прессой, и самый характер оценки ее позволяют признать «Стачку» революционной победой не только самой вещи, но и идеологической победой в области формы. Это особенно знаменательно сейчас, когда так фанатически готовы травить работу в области формы, клеймя ее «формализмом» и предпочитая ей... полную бесформенность. В «Стачке» же мы имеем первый случай революционного искусства, где форма оказалась революционнее содержания.

И революционная новизна «Стачки» — вовсе не результат того, что содержание ее — революционное движение — было исторически массовым, а не индивидуальным — и отсюда, дескать, безинтрижность, отсутствие героя и прочее, характеризующее «Стачку» как «первую пролетарскую фильму», а в том, что был выдвинут правильно поставленный формальный прием подхода ко вскрытию обилия историко-революционного материала вообще.

Историко-революционный материал — «производственное» прошлое современной революционной действительности — впервые был взят под правильным углом зрения: обследование характерных его моментов как этапов единого процесса с точки зрения «производственной» их сущности. Обнаружить производственную логику и изложить технику приемов борьбы как «живого» текучего процесса, не знающего иных нерушимых правил, кроме конечной цели, приемов, варьируемых и оформляемых в каждый данный момент в зависимости от условий и соотношений сил в данной фазе борьбы, показав ее во

всей бытовой ее насыщенности,— вот поставленное мною перед Пролеткультом формальное требование в определении содержания семи серий цикла «К диктатуре».

Совершенно очевидно, что специфичность самого характера (массовость) этого движения еще никакой роли в построении изложенного логического принципа не играет, и не массовость его определила. Форма сюжетной обработки содержания — в данном случае впервые примененный прием монтажа сценария (то есть построение его не на основе каких-либо общепринятых драматургических законов, а в изложении содержания приемами, определяющими построение монтажа как такового вообще, например в организации хроникального материала *), да и самая правильность установки угла зрения на материал — в данном случае оказались следствием основного формального осознания предложенного материала — основного формально обновляющего «трюка» режиссуры в построении фильмы, определившегося (исторически) в первую очередь.

В плане утверждения новой формы киноявления как следствия нового вида социального заказа (голо формулированного: «подполье») режиссура «Стачки» пошла путем, всегда свойственным в революционном утверждении нового в области искусства,— по пути диалектического внесения в ряд материалов приемов обработки, ряду этому не свойственных, из ряда иного, смежного или противоположного. Так «революционизирование» эстетик сменявшихся на наших глазах театральных форм за последние двадцать пять лет шло под знаком впитывания внешних признаков «соседних» искусств (последовательные диктатуры: литературы, живописи, музыки, экзотических театров в эпоху условного театра, цирка, внешних фокусов кино и прочего — в дальнейшем). Здесь при этом шло оплодотворение одной серии эстетических явлений другой (кроме разве роли цирка и спорта в деле обновления актерского мастерства). Революционность «Стачки» сказалась в том, что ею взят обновляющий принцип не из ряда «художественных явлений», а из ряда непосредственно утилитарных — в частности, принцип построения изложения в фильме производственных процессов — выбор, значительный своим выходом за пределы эстетического круга (что само по себе достаточно логично для моих работ, ориентируемых, во всяком случае, в принципах всегда не в сторону эстетики, а в «мясорубку»), но еще более тем, что материалистически правильно была нащупана именно та

* Любопытно, кстати, сказать, что в силу этого в самой технике изложения «Стачки» и других серий «К диктатуре» момент собственно сценария отсутствовал и налицо скачок: тема — монтажный лист, что вполне логично по самой монтажной сути дела. (*Прим. С. М. Эйзенштейна*).

сфера, принципы которой единственно могут определять идеологию форм революционного искусства, как они определили и революционную идеологию вообще,— тяжелая индустрия, фабричное производство и формы производственного процесса.

Говоря о форме «Стачки», только очень наивные люди могут толковать о «противоречиях между идеологическими требованиями и формальными отступлениями режиссера» — пора же кой-кому понять, что форма определяется гораздо глубже, чем той или иной более или менее удачной внешней «штучкой».

Здесь можно и должно говорить уже и не о «революционизировании» форм, в данном случае кино, ибо это выражение, производственно лишенное здравого смысла,— а о случае революционной киноформы вообще, потому что она вовсе не есть результат шарлатанских «исканий», а тем паче «синтеза хорошего мастерства формы с нашим содержанием» (как пишет Плетнев в «Новом зрителе»)[1]. Революционная форма есть продукция правильно найденных технических приемов конкретизации нового взгляда и подхода к вещи и явлениям — новой классовой идеологии — истинного обновителя не только социальной значимости, но и материально-технической сущности кино, вскрываемого на так называемом «нашем содержании». Не «революционизированием» форм рыдвана создан паровоз, а правильным техническим учетом практического выявления нового, не бывшего вида энергии — пара. Не «искание» форм, соответствующих новому содержанию, а логическое осознание всех фаз технического производства произведения искусства в соответствии с «новым видом энергии» — господствующей идеологией — даст те формы революционного искусства, которые до последнего момента все еще хотят спиритуалистически «отгадать».

Так мною выставленный принцип подхода и установленный угол зрения в киноиспользовании историко-революционного материала оказался материалистически правильным и как таковой в «Правде» обнаружен, и, как и следовало ожидать, коммунистом[2], обозвавшим подход (формальный!) «даже большевистским»,— а не проф-кинокритиками (дальше своего носа, то есть дальше моего «эксцентризма», не видящими). Обнаружен, даже несмотря на программно-сюжетную слабость — отсутствие материала, достаточно рисующего технику большевистского подполья, и экономических предпосылок к стачке, что, конеч-

но, большой изъян в сюжетно-идеологической части содержания; хотя в данном случае и воспринимается лишь как «не всестороннее изложение производственного процесса» (то есть процесса борьбы). Он же определил некоторую излишнюю изощренность самих по себе простых и суровых форм.

Массовость — второй сознательный режиссерский трюк — как видно из предыдущего, логически вовсе еще не обязательный: и действительно, из семи серий «К диктатуре» насквозь безличных только две — массовые. Не случайно же, что «Стачка» — одна из них, по порядку серий пятая — была выбрана за первую. Массовый материал выдвинут как наиболее рельефно способный утвердить изложенный идеологический принцип подхода к форме в установке данного разрешения и как дополняющий диалектическое противопоставление этого принципа фабульно-индивидуальному материалу буржуазного кино. Установлен также формально сознательно, путем построения логической антитезы буржуазному Западу, с которым мы ни в чем не тягаемся, а которому во всем противопоставляемся.

Массовый же подход дает к тому же максимальную интенсификацию эмоционального захвата аудитории, что для искусства вообще, а революционного тем более — решающее.

Такой циничный разбор основ построения «Стачки», несколько, быть может, развенчивающий красивые слова о «стихийном и коллективном» ее «создании», подводит под нее взамен этого более серьезную и деловую базу и утверждает, что правильно марксистски проведенный формальный подход дает продукцию идеологически ценную и социально нужную.

Это все дает основание придать «Стачке» то наименование, которым мы привыкли отмечать революционные повороты в искусстве, — Октябрь.

«Стачка» — Октябрь в кино.

Октябрь, имеющий даже свой февраль, ибо что же иное работы Вертова, как не «свержение самодержавия» художественной кинематографии [3] и... больше ничего. Речь здесь только о моем единственном предшественнике — «Киноправде». «Киноглаз» же, выпущенный, когда съемка и часть монтажа «Стачки» уже были закончены, влиять не мог — по существу же, и влиять было бы нечем, так как «Глаз» есть reductio ad absurdum * годных в хронику технических методов, — в претензии Вертова на достаточность их к созданию новой ки-

---

* — приведение к нелепости (*лат.*).

нематографии. Фактически же это только заснятый «пробегом одного аппарата» акт отрицания одного частного вида кинематографии.

Не отрицая известной доли генетической связи с «Киноправдой» (из пулеметов стреляли равно и в феврале и в октябре — разница в кого!), ведь и она, подобно «Стачке», пошла от производственных хроник, тем более считаю нужным указать на резкое принципиальное различие, то есть разность метода. «Стачка» не «развивает методы» «Киноправды» (Херсонский) и не есть «опыт прививки некоторых методов построения «Киноправды» к художественной кинематографии» (Вертов). И если во внешней форме построения можно указать на некоторую схожесть, то как раз в наиболее существенной части — в формальном методе построения — «Стачка» есть прямая противоположность «Киноглазу».

Начать с того, что «Стачка» не претендует на выход из искусства, и в этом ее сила.

В нашем понимании произведение искусства (по крайней мере в двух сферах его, в которых я работаю,— театр и кино) есть прежде всего трактор, перепахивающий психику зрителя в заданной классовой установке.

Таким свойством и такой предустановкой продукция киноков [4] не обладает, и, думаю, в результате несколько к эпохе не подходящего «озорства» ее производителей — отрицание искусства вместо осознания материалистической его если не сущности, то, во всяком случае, утилитарной применимости.

Такое легкомыслие ставит киноков в довольно смешное положение, так как, формально разбирая их работу, приходится установить, что работы их очень и очень принадлежат к искусству, да еще к одному из наименее идеологически ценных выражений его — примитивному импрессионизму.

Воздейственно не учтенным монтажным набором кусочков подлинной жизни (подлинных — у импрессионистов — тонов) Вертов ткет ковер пуантилистской картины.

Конечно, это самый «веселенький» вид станковой живописи, да еще по темам такой же «революционный», как... АХРР [5], гордящийся своим передвижничеством. Поэтому-то успех за «Киноправдами», всегда злободневными, то есть действенными по темам, а не за «Глазом», по темам

менее благополучным и потому во вне примитивно агиточных своих моментах (в своем большинстве) из-за формально воздейственной беспомощности проваливающимся.

Вертов берет от окружающего то, что его впечатляет, а не то, чем он будет, впечатляя зрителя, перепахивать его психику.

В чем практически разность наших подходов, резче всего обозначается на немногочисленном совпадающем в «Стачке» и «Глазе» материале, который Вертов считает чуть ли не за плагиат (мало в «Стачке» материала, чтобы бегать занимать у «Глаза»!) — в частности, на бойне, застенографированной в «Глазе» и кроваво впечатляющей в «Стачке». (Эта-то предельная резкость впечатлевания — «без белых перчаток» — и создает ей пятьдесят процентов противников.)

Подобно славному импрессионисту, «Киноглаз» с этюдничком в руках (!) бегает за вещами, как они есть, не врываясь мятежно в неизбежность статики причинности их связи, не преодолевая эту связь в силу властного социально-организаторского мотива, а подчиняясь ее «космическому» давлению. Фиксируя ее внешнюю динамичность, Вертов маскирует этим статику несомого им пантеизма (в политике позиция, характеризующая оппортунизм и меньшевизм) в динамику приемами алогизма (здесь чисто эстетного: зима — лето в «Киноправде» № 19) или просто короткометражности монтажных кусков и послушно воспроизводит ее по кускам в бесстрастной полноте ее уравновешенности *.

---

*К, в конечном счете, статичности Вертова любопытно привести один пример из наиболее абстрактно математически удачных монтажных мест — взвитие флага над пионерским лагерем (не помню, в которой из «Киноправд»). Здесь разительный пример разрешения не в сторону эмоциональной динамичности самого факта взвивающегося флага, а статики обследования этого процесса. Помимо непосредственно ощущаемой этой характеризации симптоматично здесь в самой технике монтажа использование в большинстве короткометражными кусками статических (да еще созерцающих) первых планов, конечно, своей трех-четырехклеточностью и малоспособных быть внутрикадрово динамичными. Но здесь, в этом частном примере (а нужно отметить, что вообще этот прием очень распространенный в «манере» Вертова), мы имеем как бы сведенными в фокус («символ») взаимоотношения Вертова с обследуемым им внешним миром. Налицо именно монтажное «гримирование» в динамику статичных кусков.

Принять еще во внимание, что здесь случай лично же и заснятого монтажного материала, то есть до конца подлежащая ответственности монтажная комбинация. (*Прим. С. М. Эйзенштейна*).

Вместо того чтобы («Стачка») выхватывать из окружающего куски согласно сознательному волевому предучету, рассчитанному на то, чтобы, обрушив их в соответственном сопоставлении на зрителя, покорить его соответствующим ассоциированием несомому конечному идейному мотиву.

Вовсе не значит отсюда, что я не собираюсь элиминировать остатки театрального элемента, органически не уживающегося с кино, из моих последующих работ, может быть, и самый апогей волевого предучета — «постановку», потому что главное — режиссура — организация зрителя организованным материалом — в данном случае, в кино, возможна и не только материальной организацией заснимаемых воздействующих явлений, а оптической — путем засъемки. И если на театре режиссер трактовкой перекраивает потенциальную динамику (статику) драматурга, актера и прочих в социально воздействующее построение, то здесь, в кино, выбором трактуя, монтажно перекраивает действительность и реальные явления в той же установке. Это все та же режиссура, и [она] не имеет ничего общего с бесстрастным изобразительством киноков, фиксированием явлений, не идущим дальше фиксирования внимания зрителя *.

«Киноглаз» не только символ вйдения, но и символ созерцания. Нам же нужно не созерцать, а действовать.

Не «Киноглаз» нам нужен, а «Кинокулак».

* Справедливость требует отметить, что попытки иной организации материала — воздействующей — Вертовым делаются, в частности, во второй части «Ленинской киноправды» (январь 25 г[ода]). Правда, здесь она еще обнаруживается пока что лишь в виде нащупывания на путях эмоционального «щекотания» — в создании «настроений» без учета на использование их. Когда же Вертов сойдет с этой первой ступени мастерства воздействия и научится вызывать нужные ему состояния его аудитории и, монтируя их, снабжать эту аудиторию наперед установленной зарядкой, тогда ... вряд ли будут у нас разногласия, но тогда Вертов перестанет быть киноком и станет режиссером и даже, может быть ... «художником».

Тогда-то сможет встать вопрос об использовании кем-то чьих-то методов (но уже — кем? и — чьих?!), потому что только тогда можно будет серьезно говорить о каких-то вертовских методах, пока что сводящихся только к изложенному интуитивному приему практики его построений (должно быть, самим Вертовым очень слабо сознаваемых). Нельзя называть методом приемы практической сноровки. Теоретически же учение о «социальном зрении» есть не более чем бессвязный монтаж трескучих фраз и «общих мест», монтажно сильно уступающих той простой монтажной «ловкости рук», которую он пытается крайне неудачно «социально» обосновать и превознести. (*Прим. С. М. Эйзенштейна*).

Советское кино должно кроить по черепу! И не «объединенным зрением миллионов глаз будем бороться с буржуазным миром» (Вертов) — нам живо подставят миллион фонарей под эти миллионы глаз!

Кроить кинокулаком по черепам, кроить до окончательной победы, и теперь, под угрозой наплыва «быта» и мещанства на революцию, кроить, как никогда!

Дорогу кинокулаку!

МЕТОД ПОСТАНОВКИ РАБОЧЕЙ ФИЛЬМЫ

Метод постановки всякой фильмы — один. Монтаж аттракционов[1]. Что это и почему — см. в книге «Кино сегодня». В этой книге — достаточно, правда, растрепанно и неудобочитаемо — изложен мой подход к построению киновещей.

Классовость выступает:

1) В определении установки вещи — в социально полезном эмоционально и психически заряжающем аудиторию эффекте, слагающемся из цепи соответственно направленных на нее раздражителей. Этот социально полезный эффект я называю содержанием вещи.

Так можно, например, определять содержание спектакля «Москва, слышишь?»[2]. Максимальное напряжение агрессивных рефлексов социального протеста «Стачки» — накопление рефлексов без предоставления им разрядки (удовлетворения) здесь же, то есть сосредоточение рефлексов борьбы (повышение потенциального классового тонуса).

2) В выборе самих раздражителей. В двух направлениях. В правильной расценке их неизбежно классовой действенности, то есть определенный раздражитель способен вызвать определенную реакцию (эффект) только в аудитории определенной классовости. При более детальной работе должна быть еще более унифицирована аудитория, хотя бы по профессиональному признаку — всякий постановщик, например, «живых газет» в клубах знает различие аудитории, скажем, металлистов и текстильщиков, совершенно по-разному и в разных местах реагирующих на одну и ту же работу.

Классовую «неизбежность» в вопросах действенности легко проиллюстрировать забавным провалом одного аттракциона, весьма сильно воздействовавшего на кинематографистов в обстановке рабочей аудитории. Я имею в виду бойню. Сгущенно кровавый ее ассоциативный эффект у определенного слоя публики достаточно известен. Крымская цензура ее даже вырезала вместе с... уборной. (На неприемлемость таких резких воздействий указывал кто-то из американцев, видевших «Стачку»: он заявил, что для заграницы это место придется вырезать.) «Кровавого» же эффекта в рабочей аудитории бойня не произвела, и по той простой причине, что у рабочего бычья кровь ассоциируется прежде всего с утилизационным заводом при бойнях! На крестьянина же, привыкшего самому резать скот, воздействие будет нулевое.

Вторым моментом в выборе раздражителей является классовая допустимость того или иного раздражителя.

Отрицательными примерами являются: ассортимент сексуальных аттракционов, лежащих в корне большинства рыночных буржуазных вещей, уводящие от конкретной реальности приемы, как, напр[имер], экспрессионизм какого-нибудь «Доктора Калигари»[3], сладкая отрава мещанства в картинах Мэри Пикфорд[4], эксплуатирующая и тренирующая систематическим раздражением запасы мещанской закваски даже в наших здоровых и передовых аудиториях.

Буржуазное кино не менее нас знает подобные классовые «табу». Так, в книге «The Art of the Motion picture» * (N[ew] Y[ork], 1911) в разборе тематических аттракционов на первом месте в списке нежелательных к использованию тем стоит «взаимоотношение труда и капитала», а рядом «половые извращения», «излишняя жестокость», «физическое уродство»...

Учение о раздражителях и их монтаже в изложенной установке должно дать исчерпывающий материал по вопросу о форме. Содержание, как я его понимаю,— есть сводка подлежащих сцеплению потрясений, которым желают в определенной последовательности подвергнуть аудиторию. (Или грубо: такой-то процент материала, фиксирующего внимание, такой-то процент — вызывающего злобу и т. д.) Но этот материал нужно организовать по принципу, приводящему к желательному эффекту.

Форма же есть реализация этих измерений на частном материале путем создания и сборки тех именно раздражителей, которые сумеют вызвать эти необходимые проценты, то есть конкретизирующая и фактическая сторона произведения.

---

* — «Искусство кинофильма» (*англ.*).

Следует еще особо упомянуть об «аттракционах момента», то есть реакциях, временно вспыхивающих в связи с определенными течениями или событиями общественной жизни.

В противоположность им есть ряд «вечно» аттракционных явлений и приемов.

Из них часть — классово полезных. Например, неизбежно действующий в здоровой и цельной аудитории эпос классовой борьбы.

И наравне с этим «нейтрально» воздействующие аттракционы, как, например, алогизмы, смертельные трюки, двусмысленности и тому подобное.

Самостоятельное использование их ведет к l'art pour l'art *, достаточно в своей контрреволюционной сущности вскрытому.

Так же как и при аттракционе момента, которым не следует спекулировать на злобу дня, следует твердо помнить, что идеологически допустимое использование нейтрального или случайного аттракциона может идти лишь как прием возбуждения тех безусловных рефлексов, которые нужны нам не самостоятельно, а для образования классово полезных условных рефлексов, которые мы желаем сочетать с определенными объектами нашего социального принципа.

---

*— искусству для искусства (*франц.*).

„Броненосец „Потемкин“ 1925

С ЭКРАНА В ЖИЗНЬ

Всякое явление имеет случайную, поверхностную видимость. И оно же имеет под собой глубоко таящуюся закономерность. Так было и с фильмом «Потемкин». К двадцатилетнему юбилею годовщины 1905 года была задумана Агаджановой-Шутко [1] и мною большая эпопея «1905», куда эпизод восстания на броненосце «Потемкин» входил наравне с другими эпизодами, которыми был так богат этот год революционной борьбы.

Начались «случайности». Подготовительные работы юбилейной комиссии затянулись. Наконец возникли осложнения со съемками картины в целом. Наступил август, а юбилей был назначен в декабре. Оставалось одно: из всей эпопеи выхватить один эпизод, но такой эпизод, чтобы в нем не утерять ощущение целостности дыхания этого замечательного года.

Еще беглая случайность. В сентябре есть съемочное солнце только в Одессе и Севастополе. В Севастополе и Одессе разыгралось восстание «Потемкина». Но здесь уже вступает и закономерность: эпизод восстания на «Потемкине», эпизод, которому Владимир Ильич уделял в свое время особое внимание, вместе с тем является одним из наиболее собирательных эпизодов для всего года. И вместе с тем любопытно вспомнить сейчас, что этот исторический эпизод как-то был в забытьи: где бы и когда бы мы ни говорили о восстании в Черноморском флоте, нам сейчас же начинали рассказывать о лейтенанте Шмидте, об «Очакове». «Потемкинское» восстание как-то более изгладилось из памяти. Его помнили хуже. О нем говорили меньше. Тем более важно было поднять его наново, приковать к нему внимание, напомнить об этом эпизоде, вобравшем в себя столько поучительных

элементов техники революционного восстания, столь типичного для эпохи «генеральной репетиции Октября».

А эпизод действительно таков, что в нем звучат почти все мотивы, характерные для великого года. Восторженность на Одесской лестнице и зверская расправа перекликаются с Девятым января. Отказ стрелять в «братьев», эскадра, пропускающая мятежный броненосец, общие настроения поголовной солидарности — все это перекликается с бесчисленными эпизодами этого года во всех концах Российской империи, передающими потрясение ее основ.

Один эпизод отсутствует в фильме — финальный рейс «Потемкина» в Констанцу [2]. Тот эпизод, который к «Потемкину» сугубо приковал внимание всего мира. Но этот эпизод доигрался уже за пределами фильма — доигрался в судьбе самого фильма, в том рейсе по враждебным нам капиталистическим странам, до которого дожил фильм.

Авторы картины дожили до того величайшего удовлетворения, которое может дать работа над историческим революционным полотном, когда событие с экрана сходит в жизнь. Героическое восстание на голландском военном судне «Цевен провинсиен» [3], матросы которого на суде показали, что все они видели фильм «Потемкин»,— вот то, о чем хочется вспомнить сейчас.

О тех броненосцах, на которых кипит такая же революционная энергия, такая же ненависть к эксплуататорской власти, такая же смертельная злоба к тем, кто, вооружаясь, зовет не к миру, а к новой бойне, к новой войне. О том величайшем зле, имя которому — фашизм. И твердо хочется верить, что на приказ фашизма наступать на социалистическую родину пролетариата всего мира его стальные дредноуты и сверхдредноуты ответят подобным же отказом стрелять, ответят не огнем орудий, а огнем восстаний, как это сделали великие герои революционной борьбы — «Князь Потемкин Таврический» тридцать лет тому назад и славный голландский «Цевен провинсиен» на наших глазах.

„ДВЕНАДЦАТЬ АПОСТОЛОВ"

Достаточно известна «непонятная» история рождения фильма «Броненосец «Потемкин». История о том, как он родился из полстранички необъятного сценария «Пятый год» [1], который был нами написан в совместной работе с Ниной Фердинандовной Агаджановой летом 1925 года.

Иногда в закромах «творческого архива» натыкаешься на этого гиганта трудолюбия, с какой-то атавистической жадностью всосавшего в свои неисчислимые страницы весь необъятный разлив событий пятого года.

Чего тут только нет — хотя бы мимоходом, хотя бы в порядке упоминания, хотя бы в две строки!

Глядишь, и диву даешься: как два человека, не лишенные сообразительности и известного профессионального навыка, могли хоть на мгновение предположить, что все это можно поставить и снять! Да еще в одном фильме!

А потом начинаешь смотреть под другим углом зрения.

И вдруг становится ясно, что «это» совсем не сценарий.

Это — объемистая рабочая тетрадь, гигантский конспект пристальной и кропотливой работы над эпохой,

работы по освоению характера и духа времени.

Это не только набор характерных фактов или эпизодов, но также и попытка ухватить динамический облик эпохи, ее ритмы, внутреннюю связь между разнообразными событиями.

Одним словом — пространный конспект той предварительной работы, без которой в частный эпизод «Потемкина» не могло бы влиться ощущение пятого года в целом.

Лишь впитав в себя все это, лишь дыша всем этим, лишь живя этим, режиссура могла, например, смело брать номенклатурное обозначение: «Броненосец без единого выстрела проходит сквозь эскадру» или «Брезент отделяет осужденных на расстрел» и, на удивление историкам кино, из короткой строчки сценария сделать на месте вовсе неожиданные волнующие сцены фильма.

Так строчка за строчкой сценария распускались в сцену за сценой, потому что истинную эмоциональную полноту несли отнюдь не эти беглые записи либретто, но весь тот комплекс чувств, которые вихрем подымались серией живых образов от мимолетного упоминания событий, с которыми заранее накрепко сжился.

Побольше бы таких сценаристов, как Нунэ Агаджанова (Нунэ — так по-армянски звучит Нина), которые сверх всех полагающихся ухищрений своего ремесла умели бы так же проникновенно, как она, вводить своих режиссеров в ощущение историко-эмоционального целого эпохи.

Не сбиваясь с чувства правды, мы могли витать в любых причудах замысла, вбирая в него любое встречное явление, любую ни в какое либретто не вошедшую сцену (Одесская лестница), любую не предусмотренную никем деталь (туманы в сцене траура).

Однако Нунэ Агаджанова сделала для меня еще гораздо большее: через историко-революционное прошлое она привела меня к революционному настоящему.

У интеллигента, пришедшего к революции после семнадцатого года, был неизбежный этап — «я» и «они», прежде чем произошло слияние в понятии советского революционного «мы».

И на этом переходе крепко помогла мне маленькая, голубоглазая, застенчивая, бесконечно скромная и милая Нунэ Агаджанова.

И за это ей самое горячее спасибо.

* * *

Для того чтобы сделать картину вокруг броненосца, нужен... броненосец.

А для воссоздания истории броненосца в 1905 году надо, чтобы он еще был именно такого типа, какие существовали в девятьсот пятом году.

За двадцать лет — а дело было летом 1925 года — облики военных кораблей категорически изменились.

Ни в Лужской губе Финского залива — в Балтфлоте, ни во флоте Черного моря летом 1925 года броненосцев старого типа уже не было.

Особенно в Черном море, откуда военные суда даже старого типа были уведены Врангелем и в большом количестве затоплены.

Весело покачивается на водах Севастопольского рейда крейсер «Коминтерн». Но он вовсе не тот, что нам надо. У него нет своеобразного широкого крупа, нет площадки юта — плацдарма знаменитой «драмы на тендре», которую нам надо воссоздать...

Сам «Потемкин» много лет тому назад разобран, и даже не проследить, куда листопад истории разнес и разметал листы тяжелой брони, когда-то покрывавшей его мощные бока.

Однако «разведка» — киноразведка — доносит, что если не стало самого «Князя Потемкина Таврического», то жив еще его друг и однотипный сородич — когда-то мощный и славный броненосец «Двенадцать апостолов».

В цепях, прикованный к скалистому берегу, притянутый железными якорями к неподвижному песчаному морскому дну, стоит его когда-то героический остов в одной из самых дальних извилин так называемой Сухарной балки.

Именно здесь, в глубоких подземельях, продолжающих извилины залива в недра гор, хранятся сотни и тысячи мин.

У входа к ним, как бдительный цербер в цепях, лежит продолговатое ржаво-серое тело «Двенадцати апостолов».

Но не видно ни орудийных башен, ни мачт, ни флагштоков, ни капитанского мостика на громадной, широкой спине этого дремлющего сторожевого кита.

Их унесло время.

И только многоярусное железное его брюхо иногда грохотом отзывается на стук вагонеток, перекатывающих тяжелое и смертоносное содержимое его металлических сводов: мины, мины, мины.

Серое тело «Двенадцати апостолов» тоже стало минным пакгаузом. И потому-то оно так тщательно приковано, притянуто и прикручено к тверди:

мина не любит толчков, мина избегает сотрясения, мина требует неподвижности и покоя...

Казалось, навеки застыли в неподвижности «Двенадцать апостолов», как недвижно стоят двенадцать каменных изваяний сподвижников Христа по бокам романских порталов: они такие же серые, неподвижные, избитые ветрами и изрытые оспой непогоды, как и бока железного нефа, железного собора, по пояс погруженного в тихие воды Сухарной балки...

Но железному киту суждено еще раз пробудиться.

Еще раз двинуть боками.

Еще раз повернуть в сторону открытого моря свой нос, казалось, навсегда упершийся в утесы.

Броненосец стоит около самого скалистого берега, параллельно ему.

А «драма на тендре» происходит в открытом море.

Ни сбоку, ни с носа броненосца никак не «взять» кинокамерой таким образом, чтобы фоном не врывались в объектив тяжелые отвесные черные скалы.

Однако зоркий глаз помрежа Крюкова, разыскавший великого железного старца в извилинах Севастопольского рейда, разглядел возможность преодоления и этой трудности.

Поворотом своего мощного тела на девяносто градусов корабль становится к берегу перпендикулярно; таким образом он фасом своим, взятым с носа, попадает точно против расщелины окружающих скал и рисуется во всю ширину своих боков на чистом небесном фоне!

И кажется, что броненосец в открытом море.

Вокруг него носятся удивленные чайки, привыкшие считать его за горный уступ. И полет их еще усугубляет иллюзию.

В тревожной тишине ворочается железный кит.

Особое распоряжение командования Черноморского флота снова, в последний раз, поставило железного гиганта носом к морю.

И кажется, что носом этим он втягивает соленый воздух открытой глади после застойного запаха тины у берегов.

Дремлющие в его чреве мины, вероятно, ничего не заметили, пока совершался этот плавный оборот его грузного тела.

Но стук топоров не мог не тревожить их сон: это на палубе подлинного броненосца собирают верхнюю часть броненосца фанерного. Из реек, балок и фанеры по старым чертежам, хранящимся в Адмиралтействе, был воссоздан точный внешний облик броненосца «Потемкин».

В этом почти символ самого фильма: на базе подлинной истории воссоздать средствами искусства прошлое...

Но ни единого рывка ни вправо, ни влево.

Ни одного сантиметра вбок!

Иначе погибнет иллюзия открытого моря.

Иначе в объектив станут лукаво заглядывать седые скалы *.

Жесткие пространственные шоры держат нас в узде.

Не менее жестки шоры времени: строгие сроки необходимости сдачи картины в день юбилея не дают разбегаться замыслам.

Цепи и якоря держат в узде старое тело броненосца, рвущегося в море.

Оковы пространства и якоря сроков держат в узде излишки жадной выдумки.

Может быть, именно это и придает строгость и стройность письму самого фильма.

---

* Правда, в картине есть вид броненосца сбоку... Но этот вид снят в мавританских хоромах Сандуновских бань в Москве. В тепловатой воде бассейна покачивается серое тельце маленькой модели броненосца. (*Прим. С. М. Эйзенштейна*).

Мины, мины, мины.

Недаром они все время выкатываются из-под пера на бумагу. Под знаком мин идет работа.

Курить нельзя.

Бегать нельзя.

Даже быть на палубе без особой нужды и то нельзя!

Страшнее мин специально к нам приставленный их хранитель — товарищ Глазастиков!

Г л а з а с т и к о в!

Это не игра слов. Но зато полная характеристика внутреннего содержания носителя этого недреманного ока, этого аргуса, охраняющего ярусы мин под нашими ногами от вспышек, от излишней тряски, от детонации...

На выгрузку мин понадобились бы месяцы, а у нас всего две недели сроку, чтобы успеть окончить фильм к юбилею.

Попробуйте в таких условиях снимать восстание!

Однако «тщетны россам все препоны»: восстание было отснято!

Не напрасно ворочались мины в брюхе старого броненосца и вздрагивали от грохота воссозданных событий истории, пронесшихся по его палубам. Что-то от их взрывной силы захватил с собой в свое плавание и экранный его отпрыск...

Экранный образ старого бунтаря причинил немало беспокойства цензурам, полициям и полицейским пикетам во многих и многих странах Европы.

Не меньше набунтовал он и в глубинах кинематографической эстетики.

* * *

Фильм только что обошел наши экраны и должен был быть показан на Украине.

С появлением «Потемкина» на экранах УССР поднялась шумиха,

шумиха по поводу... плагиата.

Поднял ее некий товарищ, именовавший себя бывшим участником восстания.

Сущность его претензии так и осталась не вполне отчетливой, так как о восстании он никаких литературных материалов не составлял.

Но как непосредственный участник реальных событий он считал себя вправе претендовать на часть авторских, причитавшихся нам со сценаристкой Агаджановой.

Претензия была смутная, крикливая и не очень понятная.

Но всюду и везде настолько импонировало его заявление о том, что он «стоял под брезентом во время расстрела на юте», что дело в конце концов докатилось до судебного разбирательства.

Сокрушительным аргументом казался факт, что товарищ «стоял под брезентом», и юристы уже были готовы вот-вот начать дебаты о деле обойденного участника событий на «Потемкине» — как вдруг в дым, в прах и конфуз развеялись вся шумиха и все крикливые претензии.

Выяснилось одно обстоятельство, о котором в разгаре споров забыла даже сама режиссура.

Означенный товарищ утверждал, что «он стоял под брезентом».

Но позвольте...

Фактически же никто под брезентом не стоял.

Да и стоять не мог.

По той простой причине, что никто никогда никого на «Потемкине» брезентом н е н а к р ы в а л!

Сцена с матросами, покрытыми брезентом,— была... чистой выдумкой режиссуры!

Я отчетливо помню, как в отчаянии хватался за голову мой консультант и эксперт по флотским делам, бывший морской офицер (игравший, кстати сказать, в картине Матюшенко), когда мне взбрело на ум покрыть матросов брезентом при угрозе расстрелом!

«Нас засмеют!...— вопил он.— Так никогда не делали!»

И потом подробно объяснил, что при расстреле на палубу действительно выносили брезент. Но совсем с другой целью: он расстилался под ногами обреченных с тем, чтобы кровь их не запятнала палубы...

«А вы хотите матросов накрыть брезентом! Нас засмеют!»

Помню, как я огрызнулся:

«Если засмеют — так нам и надо: значит, не сумели сделать».

И велел вести сцену в том именно виде, в каком она и посейчас в картине.

В дальнейшем именно эта деталь, как бы отрезающая изолированную группу восставших от жизни, оказалась одной из наиболее сильных в картине.

Образ гигантски развернутой повязки, надетой на глаза осужденных, образ гигантского савана, накинутого на группу живых, оказался достаточно эмоционально убедительным, чтобы в нем утонула техническая «неточность», к тому же известная очень небольшому кругу знатоков и специалистов...

Так оправдались слова Гёте: «Противоположность правде во имя правдоподобия».

На этом же пункте «завял» и наш грозный обвинитель, якобы стоявший под брезентом в момент расстрела на юте: его утверждения тоже оказались... «противоположностью правде», и, несмотря на все «правдоподобие» его утверждений, он остался посрамленным.

Сцена осталась в фильме,
вошла в плоть и кровь истории событий.
И что важнее всего: над ней никто никогда и нигде не смеялся...

* * *

Зрителей всегда интересуют не только участники событий, но и участники самого фильма. Вот краткие данные о некоторых из них.

Одной из очень важных фигур по сюжету был доктор. Исполнителя искали долго, безнадежно и в конце концов остановились на малоподходящей кандидатуре какого-то актера.

Едем с моей съемочной группой и неудачным кандидатом на маленьком катере по направлению к крейсеру «Коминтерн», где будет сниматься эпизод с тухлым мясом. Я сижу, надувшись, на другом конце катера, подальше от «доктора» и нарочно не гляжу в его сторону.

Детали Севастопольского порта знакомы до оскомины. Лица группы — тоже.

Разглядываю подсобных рабочих — «зеркальщиков» — тех, кто будет на съемках держать зеркала и подсветы.

Среди них один — маленький, щуплый.

Он истопник пронизываемой сквозняками холодной гостиницы, где мы коротаем в Севастополе время, свободное от съемок.

«И куда набирают таких щуплых для работы с тяжелыми зеркалами,— лениво бродят мысли.— Еще уронит зеркало с палубы в море. Или того хуже — разобьет. А это плохая примета...».

На этом месте мысли останавливаются: щуплый истопник неожиданно перескользнул в другой план оценки — не с точки зрения своих трудовых физических данных, а с точки зрения — выразительных.

Усики и острая борода... Лукавые глаза... Мысленно я закрываю их стеклами пенсне на цепочке. Мысленно меняю его засаленную кепку на фуражку военного врача...

И в момент, когда мы вступаем на палубу для начала съемок, мысли становятся реальностью: через сдвоенное стекло пенсне, подло сощуриваясь, смотрит на червивое мясо военный врач броненосца «Потемкин», только что бывший честным подсобным рабочим...

Существует легенда, что попа в картине играл я сам.

Это неправда.

Попа играл старик-садовник из каких-то фруктовых садов в окрестностях Севастополя. Играл он его в натуральной белой бороде, лишь слегка зачесанной в бока, и в густо белом парике.

А легенда пошла от фотографии «рабочего момента», где мне приклеивают бороду под копной его парика, торчащего из рясы,



Э. Тиссэ и С. Эйзенштейн в перерыве между съемками фильма «Стачка»



Э. Тиссэ и С. Эйзенштейн на съемках фильма «Стачка»

в которой он снимался. А гримировали меня для того, чтобы я мог его дублировать: почтенному старцу надо было падать с лестницы. Съемка со спины. И я не мог отказать себе в удовольствии «собственноручно» проделать этот каскад!

Очень существенный третий участник остался также анонимом. Мало того, он остался за пределами кадра, так как был не столько участником, сколько яростным противником съемок.

Это — сторож парка алупкинского дворца.

Его стоптанные сапоги и обвислые штаны чуть-чуть не вылезли на экран: он упорно сидел на голове одного из трех алупкинских львов, не давая его снимать и требуя для этого специального разрешения.

Нас спасло то обстоятельство, что всех львов на алупкинской лестнице — шесть. И мы, перебегая с кинокамерой от льва ко льву, в конце концов так запутали этого сурового и недалекого блюстителя порядка, что он наконец махнул на нас рукой и нам удалось запечатлеть крупные планы трех мраморных зверей.

«Вскочившие львы» были тоже «находкой на месте» — в Алупке, куда мы ездили отдохнуть в один из «простойных» дней.

«Находка на месте» и ... пресловутые туманы.

Было туманное утро в порту. Словно вата легла на зеркальную поверхность залива. И если бы «Лебединое озеро» игралось не в одесском театре, а среди кранов и дебаркадеров порта, то можно было бы подумать, что на воды легли облачения дев, умчавшихся в дальний полет белыми лебедями.

Действительность прозаичнее: туманы над заливом — это «простой», черная пятница в списке календарных дней съемок.

Иногда таких «черных пятниц» бывает семь на одной неделе.

И вот сейчас, несмотря на всю пушистую белизну, мы имеем дело с такой черной пятницей простоя. Об этом зловеще напоминают черные остовы кранов, торчащие скелетами сквозь флердоранж свадебных облачений тумана. И черные туловища ботов, барж и коммерческих судов, похожие на бегемотов, барахтающихся в кисее.

Растрепанную корпию тумана кое-где пронизывают редкие нити солнечных лучей. От этого у тумана образуются золотисто-розовые подпалины. И туман кажется теплым и живым.

Но вот и солнце задернулось вуалью облаков, как бы завидуя собственному отражению в море, покрытому лебяжьим пухом туманов: «Чем я, мол, хуже?»

Так или иначе — съемок нет. Простой.

Прокат лодки стоит 3 руб. 50 коп.

В обществе Тиссэ [2] и Александрова я катаюсь по водам туманного порта, как по бескрайним садам цветущих яблонь.

«Трое в одной лодке», не считая кинокамеры [3].

Наша кинокамера, как верный пес, неотлучно при нас. Она рассчитывала (как и мы) отдохнуть сегодня.

Но неугомонный азарт трех катающихся заставляет ее вгрызаться в туманы.

Туман вязнет в глазу объектива, как вата на зубах.

«Такие вещи вообще не принято снимать»,— кажется, шепчут шестерни аппарата.

Его точку зрения поддерживает иронический смех, несущийся со встречной лодки:

«Чудаки!»

Это над нами смеется оператор Л[евицкий] [4], работающий тут же в Одессе по другой картине. Его сухопарая донкихотская фигура лениво растянулась на другой лодочке.

Выплывая и вплывая обратно в туман, словно из затемнения в затемнение, он бросает нам на ходу ироническое пожелание успеха.

Успех оказался на нашей стороне.

Случайно схваченная и на ходу эмоционально осмысленная встреча с туманами, подбор деталей, абрисы кадров тут же собираются в материал траурных пластических аккордов, чьи взаимные хитроумные монтажные сплетения сложатся позже, уже на монтажном столе, в траурную симфонию памяти Вакулинчука.

Во всей картине это оказалось самой дешевой съемкой: за прокат лодки для поездки по бухте уплачено всего 3 р[уб.] 50 к[оп.]

* * *

Третьей находкой на месте была сама Одесская лестница.

Я считаю, что и природа, и обстановка, и декорация к моменту съемки, и сам заснятый материал к моменту монтажа часто бывают умнее автора и режиссера.

Суметь расслышать и понять то, что подсказывает «натура» или непредвиденные точки в зачатой вашими замыслами декорации.

Суметь вслушаться в то, о чем, слагаясь, говорят монтажные куски, сцены, живущие на экране своей собственной пластической жизнью, иногда далеко за рамками породившей их выдумки,— великое благо и великое искусство...

Но это требует чрезвычайной точности общего творческого намерения для определенной сцены или фазы кинопроизведения. Вместе с этим нужно обладать не меньшей эластичностью в выборе частных средств воплощения замысла.

Надо быть достаточно педантичным, чтобы совершенно точно знать природу желаемого «звучания», и не менее свободомыслящим, чтобы не отказаться от, может быть, заранее непредвиденных объектов и средств, которые способны воплотить это звучание.

В режиссерских записях значится точный градус акцента, которым обрывается через выстрел с броненосца, расстрел на Одесской лестнице.

Есть и наметка средств — служебный черновой вариант.

Случай приводит решение более острое и сильное, но в том же ключе, и случайное врастает в тело фильма неотъемлемой закономерностью.

В режиссерских записях лежат десятки страниц разработок траура по Вакулинчуку, решенных на медленно движущихся деталях порта.

Но через порт задумчиво проплывают детали случайного туманного дня, их эмоциональное звучание точно укладывается в исходную траурную концепцию — и вот уже непредвиденные туманы вросли в самую сердцевину замысла.

Совершенно так же сбегается набор мелких эпизодов казацкой расправы, ступенчато возрастающих по степени жестокости (на улице, на типографском дворе, на окраинах города, перед булочной) в одну монументальную лестницу, ступени которой как бы служат ритмическим и драматическим отстуком членений трагедии, разворачивающейся на ее уступах.

Сцена расстрела на Одесской лестнице ни в каких предварительных сценариях или монтажных листах не значилась.

Сцена родилась в мгновение непосредственной встречи.

Анекдот о том, что якобы мысль об этой сцене зародилась от прыгающих по ее ступеням вишневых косточек, которые режиссер сплевывал, стоя наверху под памятником Дюку [5], конечно, миф — очень колоритный, но явная легенда. Самый «бег» ступеней помог породить замысел сцены и своим «взлетом» вдохновил фантазию режиссуры. И кажется, что панический «бег» толпы, «летящей» вниз по ступеням,— материальное воплощение этих первых ощущений от встречи с самой лестницей.

Кроме того, помогла маячившая в недрах памяти иллюстрация из журнала 1905 года, где какой-то конник на лестнице, задернутой дымом, кого-то рубит шашкой...

Так или иначе, Одесская лестница вошла решающей сценой в самый хребет органики и закономерностей фильма.

* * *

Истопник, туманы и лестница только повторили судьбу фильма в целом: ведь и сам он родился «из ребра» бесконечно метражного сценария «1905 год», охватывавшего чрезмерное количество событий.

По моему гороскопу установлено, что я рожден под знаком солнца.

Правда, несмотря на это, солнце не заходит ко мне в гости

пить чай, как к покойному Владимиру Владимировичу Маяковскому [6]. Но тем не менее оно мне иногда оказывает неожиданные услуги. Так, в 1938 году оно любезно простояло сорок дней подряд, когда мы снимали Ледовое побоище на окраинах «Мосфильма».

И это оно же заставило свернуть пожитки нашей киноэкспедиции в Ленинграде, где осенью 1925 года мы начинали запоздалые съемки фильма «1905 год».

И оно же послало нас в погоню за своими последними лучами в Одессу и Севастополь, заставив выбрать из океана эпизодов сценария «Пятый год» именно тот единственный, который можно было снять на юге.

И вот один частный эпизод становится эмоциональным воплощением эпопеи девятьсот пятого года в целом.

Часть стала на место целого.

И ей удалось вобрать в себя эмоциональный образ целого. Как же это оказалось возможным?

Переосмысление роли крупного плана из информационной детали в частность, способную вызвать в сознании и чувствах зрителя — целое, во многом связано с этим фильмом.

Таково пенсне врача, в нужный момент заменившее своего носителя: болтающееся пенсне стало на место врача, барахтающегося среди водорослей после матросской расправы.

В одной из своих статей я приравнивал этот метод использования крупного плана к тому, что в поэтике известно под названием синекдохи. А то и другое ставлю в прямую зависимость от психологического феномена pars pro toto, то есть от способности нашего восприятия сквозь представленную часть воспроизводить в сознании и чувствах — целое.

Однако когда художественно возможен этот феномен? Когда закономерно и исчерпывающе часть, частность, частный эпизод способны заменить собой целое?

Конечно, единственно в тех случаях, когда часть, частность или частный эпизод — типические. То есть тогда, когда в них, как в капле воды, действительно концентрированно отражается целое.

Образ врача с его острой бородкой, подслеповатыми глазами и близорукой недальновидностью целиком укладывается в характерное очертание пенсне образца пятого года, посаженного, как фокстерьер, на тонкую металлическую цепочку, закинутую за ухо.

Совершенно так же сам эпизод восстания на «Потемкине» чисто исторически вобрал в свой «сюжет» бесчисленное множество событий, глубоко характерных для «генеральной репетиции Октября».

Тухлое мясо разрастается до символа нечеловеческих условий, в которых содержались не только армия и флот, но и эксплуатируемые работники «великой армии труда».

Сцена на юте вобрала в себя характерные черты жестокости, с которой царский режим подавлял всякую попытку протеста, где, когда и как бы она ни возникала.

И эта же сцена включила в себя и не менее типичное для пятого года ответное движение тех, кто получал приказ расправляться с восставшими.

Отказ стрелять в толпу, в массу, в народ, в своих братьев — это характерный штрих для обстановки пятого года; им отмечено славное прошлое многих и многих военных соединений, которые реакция бросала на подавление восставших.

Траур около тела Вакулинчука перекликался с бесчисленными случаями, когда похороны жертв революции становились пламенной демонстрацией и поводом к ожесточеннейшим схваткам и расправам. В сцене над телом Вакулинчука воплотились чувства и судьбы тех, кто на руках своих несли по Москве тело Баумана.

Сцена на лестнице вобрала в себя и бакинскую бойню и Девятое января, когда так же «доверчивой толпой» народ радуется весеннему воздуху свободы пятого года и когда эти порывы так же беспощадно давит сапогами реакция, как зверски подожгла Томский театр во время митинга разнузданная черная сотня погромщиков.

Наконец, финал фильма, решенный победоносным проходом броненосца сквозь адмиральскую эскадру и этим мажорным аккордом обрывающий события фильма, совершенно так же несет в себе образ революции пятого года в целом.

Мы знаем дальнейшую судьбу исторического броненосца. Он был интернирован в Констанце... Затем возвращен царскому правительству... Матросы частью спаслись... Но Матюшенко, попавший в руки царских палачей, был казнен...

Однако правильно решается именно победой финал судьбы экранного потомка исторического броненосца.

Ибо совершенно так же сама революция пятого года, потопленная в крови, входит в анналы истории революций прежде всего как явление объективно и исторически победоносное, как великий предтеча окончательных побед Октября.

И сквозь этот победно решенный образ поражения проступает во всем пафосе роль великих событий пятого года, среди которых исторические события на «Потемкине» — не более чем частный эпизод, но именно такой, в котором отражается величие целого.

* * *

Однако вернемся к исполнителям и анонимам...

Почти все участники фильма безвестны и безыменны, не считая Вакулинчука — актера Антонова, Гиляровского — режиссера Григория Александрова, Голикова — покойного режиссера

Барского [7], да боцмана Левченко [8], чей свисток так помогал нам в работе.

Каковы судьбы этих сотен анонимов, с энтузиазмом пришедших в картину, с неослабевающим рвением бегавших под палящим зноем вверх и вниз по лестнице, бесконечной вереницей ходивших траурным шествием по молу?

Больше всех мне хотелось бы встретить безыменного ребенка, рыдавшего в детской колясочке, когда она, подпрыгивая со ступеньки на ступеньку, летела вниз по лестнице.

Ему сейчас — двадцать лет. Где он? Что делает? Защищал ли Одессу? Или лежит в братской могиле, где-то далеко на Лимане? Или работает сейчас в освобожденной возрождающейся Одессе?

* * *

Отдельные имена и фамилии участников массовок «Одесской лестницы» я помню.

И это неспроста.

Есть в практике режиссуры такой прием.*

Толпа мчится вниз по лестнице... Более двух тысяч ног бегут вниз по уступам. Первый раз — ничего. Второй раз — уже менее энергично. Третий — даже лениво.

И вдруг с вышки сквозь сверкающий рупор, перекрывая топот ног и шуршанье ботинок и сандалий, звучит иерихонской трубой правоучительный окрик режиссера:

— Товарищ Прокопенко, нельзя ли поэнергичнее?

На мгновение массовка цепенеет: «Неужели с этой проклятой вышки видны все и каждый? Неужели режиссер аргусовым оком следит за каждым бегущим? Неужели знает каждого в лицо и по имени?»

И в бешеном новом приливе энергии массовка мчится дальше, строго уверенная в том, что ничто не ускользает от недреманного ока режиссера-демиурга.

А между тем режиссер прокричал в свою сверкающую трубу фамилию случайно известного ему участника массовки.

* * *

Помимо этих тысяч анонимов в фильме есть еще один вовсе своеобразный аноним.

---

* В первой редакции статьи эта фраза читается так: «Есть в практике режиссуры такой «Бонапартов прием». И далее: «Известно, что Наполеон расспрашивал своих солдат о каком-либо из однополчан и потом поражал того осведомленностью о его домашних делах: «Как поживает невеста твоя Луизон»?, «Как живут твои родители — добрая старушка Розали и трудолюбивый Тибо — на окраине Сен-Тропэза?», «Поправилась ли тетушка Жюстина от подагры?»

Этот аноним вызвал громадное беспокойство даже международного порядка — не более и не менее как запрос в германском рейхстаге.

Анонимом этим были... суда адмиральской эскадры, которые в конце фильма надвигаются на «Потемкина».

Их много и они грозные.

Вид их и количество во много раз превосходили численность того флота, которым располагала молодая Советская держава в 1925 году.

Отсюда лихое беспокойство германского соседа.

Значит, агентурные и шпионские данные о военной мощи Советской России — ложны и преуменьшены?

В результате — запрос в рейхстаг о подлинной численности нашего флота.

У страха глаза велики. И эти слишком широко открытые в испуге глаза проморгали на экране то обстоятельство, что куски общих планов надвигающейся эскадры — не более и не менее как куски старой хроники маневров... старого флота одной из иностранных держав.

Прошли годы, и грозная мощь нашего флота стала реальностью. А память о мятежном броненосце жива в груди плеяды его стальных советских потомков.

И тут наступило время воздать должное главному анониму,— уже не анониму-участнику, но анониму-творцу:

нашему великому русскому народу,

его героическому революционному прошлому

и его великому творческому вдохновению, которое неиссякаемо питает творчество наших художников и мастеров.

И этому великому многомиллионному вдохновителю и истинному творцу наших произведений пламенная благодарность всех тех, кто творит в нашей стране.

„Октябрь“ · 1927

В БОЯХ ЗА „ОКТЯБРЬ“

ПОЛТОРА ГОДА УЛОЖЕНО В ШЕСТЬ БЕССОННЫХ, БЕССМЕННЫХ МЕСЯЦЕВ

СТОТЫСЯЧНАЯ АРМИЯ ПЕРЕД КИНОАППАРАТАМИ

«Октябрь» закончен.

Эти два слова наполнены для нас совершенно особым смыслом

Уже ловкие пальцы монтажниц кинофабрики собрали прохладные и скользкие куски негатива. Эти женщины прошли своими глазами сорокадевятикилометровый путь: из 49 000 метров пленки их пальцы извлекли 2000 нужных.

И только теперь, когда лента скользит через копировальный аппарат, размножаясь в сотнях экземпляров, чтобы начать новый путь во все концы Советского Союза, только теперь можно вздохнуть полной грудью и, оглянувшись назад, проследить производственный путь «Октября».

До сего дня — одиннадцать месяцев подряд — мы назад не оглядывались.

Смотрели только вперед.

Впереди была одна цель: картина «Октябрь», ставящаяся по заданию юбилейной комиссии ЦИК.

К этой цели шел весь наш коллектив, преодолевая препятствия, которые насмешливая судьба расставляла на нашем трудном пути с избыточной щедростью.

Всякая кинопостановка — это своего рода «скачка с препятствиями», но наши задания по своему масштабу были настолько громадны по сравнению с обычными советскими постановками, что и препятствия достигли гигантских размеров.

Мы двигались вперед, прокладывая себе путь по-военному: где «тихой сапой», а где и «фугасами».

«Фугасов» было значительно больше. Взрывы сопровождали каждый наш шаг.

Стесняться было некогда. Против нас было время. Это — первый враг.

Мы снимали полгода. Этот срок кажется большим только номинально, в произношении. *Но на «Октябрь», при самом скромном подсчете, надо полтора года.* Ведь на деле полгода — это всего несколько тысяч съемочных часов. Каждый час — безразлично, дневной или ночной (эти условные грани нас ни к чему не обязывали) — каждый час был загружен свыше своих скромных шестидесяти минут. Мы из полугода делали полтора.

Мы раздвигали тесные рамки времени. Качество переводили в количество. Темп, как известно, решает.

В неудержимом темпе мы деформировали понятие о времени. Съемки растягивались, как резина, как пленка, тысячами метров проходившая через аппарат за один присест.

Во время одной съемки три раза вышли газеты: две вечерние и одна утренняя. Это значит, что мы снимали подряд сорок часов.

Иногда снимали и шестьдесят часов без передышки. За часами вообще не следили. Считали это занятие бесполезным и даже вредным. О течении времени судили по осветительной аппаратуре: если в ход пускаются прожекторы, и в большом количестве, значит — темно. Значит — ночь.

Никаких обязанностей, правда, из этого обстоятельства не проистекало: спали мы, когда удастся. Удавалось редко. Но ситуации сна были такие, каких никакой эксцентрик в цирке, никакой Чаплин в кино не придумает.

Спали на лафетах пушек, на пьедесталах памятников (их вообще много в Ленинграде и в частности в «Октябре»), в актовом зале Смольного, у ворот Зимнего дворца, на ступенях дворцовой Иорданской лестницы, в автомобиле (лучший сон!).

Оператор Тиссэ и его помощники спали между трех ножек неутомимого, вечно блестящего сиянием юности аппарата «Дебри» системы «Л».

Во время монтажа в помещении гостеприимного Совкино спали преимущественно на полу, на пожарных одеялах. (Сообщаю об этом последнем обстоятельстве, рискуя навлечь на себя административное взыскание!..)

Во всяком случае, спали меньше, чем сейчас об этом пишу.

Остальное время снимали. Всего было снято несколько тысяч сцен. Точно не помню, сколько.

Ведь мы одно движение склеиваем из нескольких кусков. А каждый кусок — это самостоятельная сцена...

Эти полгода мы работали в Ленинграде. По-моему, этот город имеет все основания быть нами недовольным.

Мы сражались против его сегодняшних привычек, теперешней его жизни.

Территория была против нас, как и время.

Город внешне уже забыл «десять дней, которые потрясли мир» [1]. И так же как нельзя было найти ни одного голодного исхудалого младенца для съемки «очереди за хлебом», так же нельзя было снимать многие сцены в согласии с распорядком ленинградского дня.

Мы не стеснялись и здесь.

Посреди белого дня разводили мосты, обычно разводящиеся ночью. Трамваи в удивлении и неподвижности стояли перед проблемой «внедрения кинематографа в быт» и разведенным мостом. На мосту висела и поднималась к небу убитая белая лошадь. Поднималась очень долго и устрашающе. На том же мосту, вцепившись в специально построенную вышку, поднимались и мы.

Лошадь в картине переводила на себя напряжение «июльских дней».

К этим же дням относились съемки разгрома особняка балерины Кшесинской и печального шествия под градом насмешек и издевок буржуазных «зрителей» арестованных пулеметчиков.

Ленинградцы, впрочем, привыкли. С этих пор все необычайное, экстраординарное, выходящее из рамок ежедневности относилось за счет постановочной группы «Октябрь».

Можно было совершить дневное ограбление банка на углу проспектов 25 Октября и 3 Июля и сослаться на съемку.

Пока же ограничились тем, что на том же углу с крыш «обстреливали» тысячную толпу, демонстрировавшую протест против Временного правительства.

В течение всей недели, пока мы брали штурмом Зимний (штурм, который на экране пробежит в двадцать минут!!), к нам на помощь с Путиловского завода, с Петроградской стороны, с Васильевского острова стройными колоннами приходили две-три тысячи добровольцев, откликнувшихся, как и тогда, на призыв из Смольного. На призыв агитпропа и губкома из того же Смольного.

Поиски нами «типажа» превратили город в секцию биржи труда: ассистенты ловили людей, подошедших по облику и требуемой роли, и требовали беспрекословного подчинения.

И к этому привыкли.

Когда начали снимать «наступление Корнилова», потребовался мертвый и живой материал.

Мертвый — эполеты, шпоры, аксельбанты и изображения всех божеств мира, начиная с Христа и кончая негритянскими

пенатами,— символизировал идею корниловского наступления: «за бога, за веру, за отечество»...

Для этого мы обыскали, перерыли и поставили вверх дном все исторические и особенно этнографические музеи Ленинграда и Москвы.

Живой [материал] был той знаменитой «дикой дивизией», на силу которой надеялся неудачный «Наполеон» и которую так уверенно и смело «сагитнули и распропагандировали» агитаторы Смольного.

Для этого были мобилизованы все чистильщики сапог города — «типажные» айсоры. Они были удивительно эффектны в туземных военных нарядах, и их темперамент в переживаниях был чуть ли не мхатовского уклона.

Это не мешало им угрожать срывом съемки, в случае если им не повысят гонорара...

В съемках «Октября» прошла перед аппаратом более чем стотысячная армия, если считать арифметически по съемкам.

Мы боролись с людьми, заставляя их возвращаться на десять лет назад.

Многие делали это весьма охотно. Участники штурма заботливо ставили нам «диспозицию» и «планировку» атаки на дворец [из Смольного], откуда десять лет назад сыпались воззвания и приказы Военно-революционного комитета...

Но не как тогда, иная толпа — огромная толпа глазеющих — сдавливала площадь Урицкого, любопытствовала, прорывала «цепи», сминая конную милицию, сшибая аппараты. Цепи охраны удваивали, утраивали... Наконец для нас стало даже естественным быть под постоянным надзором военного контроля, под непрестанным натиском ленинградцев.

Количество порохового дыма на площади в ночь съемки штурма (ночей было десять) их, кажется, удовлетворило.

Бывшие царские лакеи, чудом найденные в современности, прекрасно совершили прогулку в прошлое: в них сохранилась убедительная атмосфера дворца.

Они помогали нашей работе и своей памятью помогали создавать нужную атмосферу.

Такого количества световых приборов, как, например, в съемках штурма, не запомнит ни одна советская картина.

Такого количества съемочных дней, уложенных в эти полгода, никто и никогда не знал, пожалуй, и на Западе.

Вещи, работавшие в картине единицами, были также огромны по охвату: дворец, Смольный, Петропавловская крепость, «Аврора», арсенал и т. д.

Мы потеряли измерение. Преимущественно мерили четвертым, своим собственным.

Чтобы подвести итоги, мы упомянем злейшего врага каждой советской картины — советскую кинонеорганизованность, волокиту и бюрократизм, ожидающие метлы партсовещания.

Если бы не юбилейная комиссия ЦИК, стоявшая за нашей спиной и появлявшаяся в лице Н. И. Подвойского [2] всякий раз, когда нужно было обрушиться на голову бюрократизма, когда нас затирала машина формализма и совкиномании; если бы не дружный, сверхъестественный напор закусившего удила, подстегиваемого сознанием задачи «коллектива»; если бы не самое главное — поддержка широких общественных кругов и особенно питерского пролетариата (которому и посвящаем мы свой труд) — то мы должны откровенно сказать: препятствия, преодоленные нами, были бы не преодолены.

---

140 Сейчас, когда последние усилия не наши, когда наш коллектив готовится уже к новой борьбе за ... «Генеральную линию» [3], мы оглядываемся назад.

Что бы там ни было, цель достигнута!

«Октябрь» — эта трудная по заданию и выполнению фильма, долженствующая передать зрителю мощный пафос тех дней, которые потрясли мир, устанавливающая наш новый подход к снимаемым вещам и фактам, воздействующая на зрителя новыми трудными методами киноискусства, требующая острого и напряженного внимания, — закончена.

Слово за зрителем!

„Старое и новое“ 1928

ВОСТОРЖЕННЫЕ БУДНИ

К ВЫПУСКУ КАРТИНЫ „ГЕНЕРАЛЬНАЯ ЛИНИЯ“

Когда мы кончили «Броненосец «Потемкин», мы стали перед двумя жгучими проблемами: кантонские события или советская деревня?

События в Кантоне развертывались головокружительно, но мы не сумели вовремя организовать киноработу. Прошла благоприятная политическая конъюнктура в Китае. От фильма на китайскую тему пришлось отказаться...

Если не Китай, значит, не менее боевая, актуальная тема — деревня.

Месяц был нами проведен, так сказать, «в распахивании деревенских проблем». Мы стали ходоками по крестьянским вопросам. В редакциях деревенских газет, в Наркомземе, Всеработземлесе, Госплемкультуре, Госсельсиндикате, Институте экспериментальной биологии, на Генетической станции, в Сельхозакадемии, в совхозах, племхозах, колхозах — всюду нам пришлось побывать и поговорить.

Ходили мы целый месяц.

Потом начались литературные изыскания по страницам газет и журналов.

Обязанность кино — хватать за загривок и повелительно ставить ошарашенного зрителя лицом к лицу с актуальной проблемой. Но тем слишком много: комсомол в деревне, культурное строительство, селькоровское движение, кооперация, новая семья, безбожничество, женское движение, расслоение, раскулачивание и т. д.

Первой заботой было выбрать одну ограниченную линию:

Эта линия — генеральная линия XIV партсъезда ВКП(б) — линия коллективизации деревни.

Так возник наш новый, деревенский фильм «Генеральная линия».

Эта первая монументальная картина, построенная на сельскохозяйственном крестьянском материале.

Постановка этого фильма есть попытка сделать значительным и интересным самые серые обыденные крестьянские проблемы, которые политически и общественно колоссально важны.

Борьба. Она мыслится в развевающихся знаменах, жерлах орудий, в топоте конницы,

в столкновении высоких страстей, во всяком случае.

Но победное шествие идет не только этими путями.

Датская кормушка. Конкурс яйценоскости. Отепленный хлев. Запашка на весеннем снегу. Густой слой жирного навоза на коллективно обработанной земле. Артельная спайка.

И официально привычная терминология резолюций, постановлений, директив воплощается в жизнь, в тучные стада племенного скота, в стрекот сноповязалок, в гул тракторов.

От пафоса великой революционной борьбы, от пламени восстания — к будням крестьянского быта, к скотному двору, к счетоводным записям молочной артели.

И заставить относиться активно, уважать эти диаграммы повышения удоя и картотеки по селекции зерна — вот задача, которую мы себе ставим.

Мало того.

Кино буржуазного Запада агитирует за любовь к отечеству, богу и честному коммивояжеру и воздвигает памятник «безыменному» солдату.

Мы должны влюбить нашу широкую аудиторию в повседневно серый труд, в племенного бычка, в трактор, идущий рядом с захудалой лошаденкой.

Разве на Западе знают о беспримерных достижениях наших на внутреннем «мирном» фронте?

С Перекопом-то знакомы. Но разве Запад знаком с героизмом «первых атак пионеров» сельскохозяйственной революции?

А сами мы? Городской зритель? Разве он знает, что творится там в борьбе за урожай?

Борьба за новое.

Восторг первых побед строительства.

Колхозы, где, как в капле воды, отражается необъятность горизонта новой социальной эры.

Тимирязевская сельскохозяйственная академия, где учатся рабочие и крестьяне.

Аниковская опытная генетическая станция — единственная

в мире государственная лаборатория по вопросам улучшения породы.

Сознательное построение целесообразной животной породы. Конец таинственного волшебства. Раскрытие тайн скрещивания наугад. Рухнула еще одна функция божества!

«Мы на небо залезем, разгоним всех богов»,— так журчит сотня опытных морских свинок.

«Дайте нам разумных родителей»,— несется из-под брудера искусственной наседки.

Сколько фанатизма! Какая преданность делу!

Растет селекционная рожь, запаханная на снегу.

А в будущем... Несколько крупных коллективных хозяйств в Сибири будут в состоянии обеспечить хлебом чуть ли не весь Союз.

Но что это в сравнении с пафосом первого коллективного сепаратора впервые создающейся артели!

От сепаратора к племенному бычку, от бычка к трактору. К двум, к десяти, к сотне!!

Что по сравнению с этим пафос какой-нибудь средневековой «Песни о Роланде» [1]?

Пусть же загорятся огнем глаза нашего зрителя перед жестянкой колхозного сепаратора!

ЭКСПЕРИМЕНТ, ПОНЯТНЫЙ МИЛЛИОНАМ

До сих пор мы делали картины без героев. С героями фактическими, но без героев драматургических.

В «Генеральной линии» впервые фигурирует герой, центральное действующее лицо, не только драматическое, но во многом для нас трагическое.

Наш герой, наш «стар» — наша звезда —

солнце.

Оно — счастливая звезда для картины, оно же капризный, разорительный «стар» для ее хозчасти.

Оно лучезарит кадры. Оно же держит нас в жидкой расползающейся глине под проливным дождем на персидской границе, куда мы погнались за ним от заморозков и первого снега в Ростове-на-Дону.

Кадры горят. Но они выхвачены секундомером из тусклой серятины и слякоти трагической осени. Хитроумный поворот зеркал прячет пар изо рта и превращает кислый сентябрь в палящий послеобеденным зноем июль.

«Премьер» играет и сверкает. Но бывают дни, когда он нас дарит своей неподражаемой игрой не больше двух-трех минут. И капризно разражается потоками слез, ливнем.

Календарный план вспухает, как утопленник...

* * *

Сияющий премьер, солнце, окружено привычным для нас ансамблем. Машины, сонм машин.

Это не символический маховик, стопорящий, как бы скрещивая руки, и сковывающий в неподвижность бастующие заводские

Съемочная группа фильма «Броненосец «Потемкин» (в первом ряду слева — оператор Е. Славинский и писатель С. Третьяков)



Рисунок С. Юткевича из газеты «Кино». 1926



Рабочие моменты съемки фильма «Октябрь»



корпуса в «Стачке» в немом и пассивном протесте, в годы мрачнейшей реакции.

Это не клокочущие в нервном подъеме, готовые сорваться в революционном порыве машины-двигатели бунтующего «Броненосца».

Это и не прорвавшиеся наконец всесокрушающим ядром октябрьского взрыва смертоносные машины — шестидюймовые — с «Авроры» по Зимнему дворцу, кроша вдребезги тявкающую свору юнкерских пулеметов и меньшевистской стрекотни.

Машины, встреченные нами на путях «Генеральной линии», совсем иные, чем в «Стачке», «Потемкине» и «Октябре».

Они прежде всего... бегают.

Бегают сами и тащат себе подобных за собой. Бегают по лицу земли, доставшейся потом, кровью и в реве иных машин истинным хозяевам земли.

Перелицовать эту завоеванную землю!

И внезапно двадцатью пятью тракторами машины закругляются в карусель по Муганской равнине.

В круговой запашке, разворачиваясь гигантской спиралью, они захватывают десятину за десятиной гигантскую степь. Так, сотня за сотней, они захватят еще более гигантской спиралью всю поверхность еще кустарно оскребываемой сохами крестьянской страны.

Необозримое снежное поле белых цветов.

Причудливо над ними застыл сухой профиль раскоряченной стрекозы — косилки.

«Летний день — зиму кормит».

Скрылась косилка в пену белых цветов.

«Царица полей» — зовут эти цветы в бронницких лугах.

Застрекотала косилка. И ни к чему пот взмыленных, как кони, косарей.

> Бабы с граблями рядами
> Ходят, сено шевеля...[1].

Нет баб. Сено взрыхлено сеноворошилкой, весело лапами раскидывающей отлежавшееся на одном боку сено. Нет баб. Нет стишков. Веселыми лапами сеноворошилки закинуты далеко. В глубь истории.

Туда, где и место «долюшке русской, долюшке женской»[2].

Семичасовой рабочий день в деревне будет! К черту стишки!

Торопливо, как на сдельщине, обирает поле сеноподавалка — этот вертикальный конвейер, вчистую счесывающий сено с поля на воз. Кругом хлопают крыльями лобогрейки. Бегут бегущими коврами мак-кормики. Жадно впиваются в землю эльворти. Звенят продырявленным барабаном полки триеров.

Но когда сельхозмашина не бегает, она не менее причудлива.

Приводной ремень крутит... молоко через диски огромного сепаратора.

Колено машины внезапно обрастает пушистым инеем. Охладительная машина побивает июльский зной.

Жирно оползает молоко по змеевику холодильника.

Тонкой струйкой стекает по бесконечным луженым трубам и иглистой льдиной застывает на поверхности объемистого посеребренного молокоема. Безмолвные блестящие шеренги круглых молокоемов в четыре ряда протянулись среди кафельных полов, стен и потолков своеобразного Колонного зала Дома союзов — охладительного корпуса «Маслоцентра».

А рядом низвергаются каскады молочных рек на хитросплетенные системы фильтров, рассыпаясь молочным ливнем в мельчайшие струйки.

Вновь собираясь и вновь распадаясь теперь уже в стройные ряды, в фаланги, в стоящие в струнку армии молочных бутылей. С автоматически нашлепнутой бляхой: «Вторник»... «Среда»... «Четверг»...

Молочная фабрика. Фабрика зерна.

Фабрика бекона, где свиная туша, конвейерно мчась сквозь огонь, воду, души, щетки, скребки, танцует своеобразный танец семи покрывал, начиная с удара бойца кинжалом в лохматую щетинистую шкуру и кончая уколом иглы с соляным раствором в атласную поверхность бекона, прежде чем ему скрыться в экспортный пакет упаковки.

Фабрика породы скота.

Племхозы. Совхозы.

Вот радостная смена, распластавшаяся там, где ползали танки, шныряли броневики, волочились, увязая, тяжелые орудия и грохотали бронепоезда гражданской войны.

Фабрики новой породы, фабрики улучшенной породы, фабрики породы будущего.

Племхозы. Совхозы.

Жестоким напором индустриализации перелицовывают вековой лик земли.

Селекцией, отбором перерождают зерно, творят новую корову, повышают удой.

Культурной пропагандой, реальной помощью, скрестив мужика с наукой, родят новый вид человека.

Человека-коллективиста. Человека-коллективизатора.

Человека, небывалую зарядку выносящего из этого невиданного вида фабрики. Эта фабрика без труб, но с растущими в небо силосами. С конвейерами, но мчащими... навоз из коровника в поле или сгребающими сено с лугов. С цехами, но выплавляющими... цыплят и поросят.

И мчит он свою зарядку в свое хозяйство, личное, маленькое и убогое, вздыбляет его в коллективную артель, в коммуну...

Совхоз и колхоз неразрывны между собой. Они неразрывны в борьбе своей на пути к единой конечной цели.

За единую конечную цель, за коммуну...

* * *

«Генеральная линия» не блещет массовками. Не трубит фанфарами формальных откровений. Не ошарашивает головоломными трюками.

Она говорит о повседневном, будничном, но глубоком сотрудничестве: города с деревней, совхоза с колхозом, мужика с машиной, лошади с трактором — на тяжелом пути к единой цели.

Как этот путь, она должна быть ясной, простой и отчетливой.

И как этот путь, ее осуществление ново, идет впервые, по целине, а потому сложно и ответственно.

Как этот путь, она вся — искание. Искание той правильной линии, по которой нам надо двигаться для действительного осуществления наших социальных устремлений. 147

И потому она, отказавшись от мишуры внешних формальных исканий и фокусов, неизбежно — эксперимент.

Пусть же этот эксперимент будет, как ни противоречива в себе эта формулировка,

экспериментом, понятным миллионам!

„Да здравствует Мексика!“ 1931

«ДЕНЬ МЕРТВЫХ» В МЕКСИКЕ

О том, как именно образ «Дня мертвых»[1] погнал меня в Мексику, я подробно пишу в другом месте.

И не эта часть темы волнует меня здесь.

Если первым посылом к поездке в Мексику был именно «День мертвых», то не удивительно, что последнее слово о Мексике — заключение фильма — нашло свое образное воплощение именно из круга тем того же «Дня мертвых». Тем более что тема жизни и смерти, предельно выраженная в игре живого лица и черепа,— сквозная, основная, базисная тема фильма в целом.

Тема жизни, смерти, бессмертия.

В горниле новых представлений, которые порождались революцией на смену беспощадному сметанию старых концепций и верований, возникало и новое представление о победе над смертью, о преодолении смерти, о бессмертии.

Биологически мы смертны.

И бессмертны только в социальных деяниях наших, в том маленьком вкладе, который вносит наш личный пробег с эстафетой социального прогресса от ушедшего поколения к поколению наступающему.

Это сейчас почти книжная и прописная истина.

Но были же когда-то народы, впервые выработавшие формулу, что дважды два — четыре. Много веков спустя век относительности ответил на такие невинные задачи — что и сколько угодно. И это было новым — решающим шагом к порогам нового, атомного века.

Так и мы, поколение, по пояс стоявшее в пред-Октябре, приходили из зарослей предоктябрьских концепций к этому

новому ряду представлений, устремившихся на нас с приходом Октября.

Поле приложения подобной концепции сейчас бесконечно шире, чем та одна шестая часть мира, где это не только слова!

Посмотрите, с какой последовательностью звучит проповедь этого нового образа бессмертия с американского экрана, правда, лишь с того момента, когда дяде Сэму понадобились человеческие силы, чтобы управлять и водить самолеты и жертвовать собой в обстановке войны.

«A Guy named Joe» [2], где мертвые, погибшие, разбившиеся авиаторы сидят за спинами новичков и запасом своего опыта, оплаченного гибелью, катастрофами и ценой жизни, ведут в поднебесье рать за ратью молодых летчиков.

Такова узловая ситуация.

Изобретательность американцев и их умение извлечь из ситуации всю гамму возможностей от лирики до балагана и от фарса до трагедии — разводит ситуации в нескончаемый ряд сцен.

Но проповедь темы заключена в уста «небесного генерала», распределяющего разбившихся летчиков обратно на самолеты новичков.

И мысль о том, что рукой каждого нового летчика управляют тысячи погибших до него, подымается здесь до пафоса.

Хотя ворчливо произносит эту речь своим характерным голосом Лайонел Барримор, а слушает его иронически сощуренный Спенсер Трэси в образе погибшего летчика Джо, получающего назначение обратно на землю незримо управлять действиями молодого летчика.

Но есть и фундаментальная разница. Мы видим бессмертие не в форме загробной кооперации старших и младших поколений! Мы видим бессмертие в цели, ради которой борются и умирают поколения.

И цель эта — та свобода человека, за которую в пылу войны, мы полагали, дерутся и наши союзники.

Когда дым битв рассеялся, мы увидели, что на мирном фоне, вне грохота орудий, одни и те же, казалось бы, слова обозначают вовсе разное.

Наш идеал революционной борьбы, революционной жизни во имя истинной свободы оказался совсем иным, чем то, чем размахивали союзники на своих знаменах.

И формула нашего понимания бессмертия еще и еще раз подчеркнуто определилась как бессмертие в борьбе за революционный идеал свободы.

Прописная книжная истина для многих, для нашего поколения — повторяю — это было становлением нового осознавания жизни и действительности.

А потому, повторяя в становлении произведения, как это часто бывает, не только отражение фактов, но и динамику процессов — этот величественный и великолепный путь к новой жизни, новым мыслям и идеям,— именно эта мысль — не как формула, но как живой и яркий образ — расцвела ведущей темой, родившейся из хаоса бесчисленного пересечения эпизодов и фактов, обрядов и обычаев, анекдотов и ситуаций, в которых бег жизни и смерти, как нигде, колоритно пересекают друг другу пути в Мексике,

то в трагических образах смерти, растаптывающей жизнь,

то в роскошных образах торжества жизни над смертью,

то в обреченном умирании биологически ограниченного,

то в необъятности социально вечного, порожденного грядущими чертогами будущего, вырастающего на жертвенной крови погибшего сегодня.

Игра жизни и смерти,

соревнование их.

Культом смерти древних ацтеков [3] и майя [4], среди недвижной вечности камней начинается фильм,

чтобы закончиться презрительной «василадой», той особой формой мексиканской иронии, способной в сарказме своем казнить самый образ смерти, во имя неизбежно из него рождающихся гейзеров жизни.

Между ними и пеон [5], погибающий под копытами хасиендадо [6], и католический монах, в кощунстве самоотречения и аскезы [7] попирающий пышный праздник тропической жизни, и бык, во славу мадонны истекающий кровью на арене, и раздираемая братоубийственной междоусобицей, истекающая кровью страна под ликующие инспирируемые Ватиканом крики: «Viva Christo Rey» там, где должно громогласно греметь: «Viva el Hombre Rey!»

Не слава Христу-королю, но слава королю-человеку.

И все это сбегается в финал,

в финал, в ироническом кривом зеркале «Дня мертвых» казнящий призрак вечной смерти, которому поклоняются дикари пролога.

Уже не мраморные или гранитные черепа ацтеков и майя, уже не страшилища матери богов в ожерелье черепов,

уже не жертвенник Чичен-Итцы [8], где камни высечены в виде мертвых голов,

— нет!

Картонная маска смерти здесь скачет румбой, сменившей похоронные ритмы, среди каруселей и балаганов, народных ярмарок на «аламедах» — скверах больших и малых городов, необъятных селений и миниатюрных деревень.

Кружатся карусели и колеса смеха.
Бешено пляшется румба.
Проносятся маски черепов.
Вот череп под соломенным сомбреро пеона,
вот — под расшитым золотом сомбреро чарро[9],
вот над ним дамская шляпка со шпильками,
вот цилиндр,
вот треуголка,
вот он поверх комбинезона механика, рабочего, шофера, кузнеца, горнорабочего.

Карнавал достиг апогея!

В апогее — слетают маски.

Вот полный кадр картонных черепов. Их сносит ураган взрыва смеха, и вместо белой стены черепов — бронзовый барельеф весело заливающихся смехом пеонов.

Другой кадр — также под взрывы смеха бледная личина картонной смерти уступает дружному веселью обнявшихся батрака, механика и шофера.

Бронзовые смеющиеся лица.

Сверкающие черные глаза и белые зубы.

Снова группа масок. И костюмы на них те, в которых они проходили сквозь картину.

В этом — тот, кто в картине перестреливался с хасендадо,
в этом — погибал при погоне,
в этом — трудился среди полей или на бетонных заводах.

Но группу этих истинных и «положительных героев», утверждающих в картине начало жизни, пронизывают маски, наряженные в костюмы тех, кто нес сквозь картину насилие, порабощение жизни — смерть.

Это они одеты в костюм молодого хасендадо, топчущего зарытых в землю пеонов копытами коней,
это они носят шелка и шляпу дочери помещика,
это на них между уголками крахмального воротничка поверх звезды и ленты на фраке и цилиндром смеется все тот же масочный картонаж.

И общий силуэт намекает на президента в картине, принимающего парад пожарных и... полицейских.

Плюмаж и треуголка генерала высятся над другим картонным черепом с... усами. Он элегантно ведет картонную маску черепа, полускрытую за кружевным веером, в развевающейся мантилье, с кастаньетами в руке.

А вот, воздев руки к небу, кружится, повторяя жесты папского нунция и архиепископа мексиканского в день мадонны де Гуадалупе (тоже в картине) — чудак в полном епископском облачении, и золотая тиара горит в небе все над тем же матовым, неподвижным, картонным ликом смерти.

Не из воспоминаний о «Danse macabre» Сен-Санса [10] или «Пляске смерти» Гольбейна [11] родился этот карнавал.

Он растет прямо из сердцевины мексиканского фольклора, в этот день усеивающего столики торговцев на аламедах тучей черепов в касках, цилиндрах, шляпах, сомбреро, матадорских шапочках, епископских митрах. Из серии листов народнейшего из художников Мексики Хосе Гуадалупе Посады [12], известных под именем «калаверас».

Газеты и специальные листовки в «День смерти» полны рисунков на ту же тему.

Все считаются умершими.

Но если истинная смерть разрешает говорить об умершем лишь доброе,

то карнавальная смерть требует на каждого мнимоумершего эпиграммы, злой, беспощадной, ядовитой, срывающей прижизненную маску.

И вот в урагане моего экранного карнавала вслед пеону и механику, шоферу и углекопу,— и танцующий хасендадо, и девица, и гранд-дама, и генерал, и епископ веселым жестом срывают и свои картонные маски.

Что же под ними?

Там, где у первых — живые бронзовые лица, заливающиеся смехом,

у всех этих под сорванной маской — один и тот же лик.

Но не лицо,

а желтый, костлявый... и подлинный череп.

У тех, живых, идущих вперед, несущих творчество и жизнь под картонажем смерти,— живые лица.

У этих—носителей смерти—картонный оскал прикрывает лишь более страшное — оскал подлинной смерти... подлинного черепа.

Обреченное историей на смерть несет на своих плечах ее эмблему.

И кажется, что этот мертвый лик, окутанный отрепьями мундира с эполетами, фрака со звездой, стихаря с крестами, кричит тем, кто действиями своими в этих костюмах прошел по картине, страшные слова, написанные над черепом у подножия распятия и обращенные к прохожему:

«Я был таким, как ты, ты будешь таким, как я».

— Прохожий!

Не тщись найти описанное здесь в экранных версиях нечистыми руками оскопленных вариантов не мною смонтированных фильмов [13] из заснятого нашей экспедицией материала чудодейственной Мексики!

Бессмысленной склейкой, разбросом материала, распродажей негатива на отдельные фильмы — уничтожена концепция, разбито целое, растоптан многомесячный труд.

И, может быть, здесь, под маской тупых вандалов — недалеких американских кинокупцов, скрывается мстящая рука мексиканской богини смерти, которой я слишком непочтительно заехал локтем под самые ребра?

«День мертвых» ходит отдельной самостоятельной «короткометражкой», не ведая и не зная своего назначения как завершающего трагический и иронический финал большой поэмы о Жизни, Смерти и Бессмертии, избравшей материалом Мексику в концепции, так и не увидевшей себя на экране...

Иронией постараемся преодолеть и этот случай смерти — смерти собственного детища, в которое было вложено столько любви, труда и вдохновения.

„Москва" 1933

МОСКВА ВО ВРЕМЕНИ

Москва как тема вообще единственна.

«Два Рима пали, а третий стоит, а четвертому не быть» — еще со средневековья тянется изречением старца Филофея[1] о царской Московии и самодержавной Москве.

Москва как понятие есть средоточие социалистической будущности всего мира.

И Москва — город как живой образ пути прихода к социализму.

Необъятен весь процесс роста и становления Москвы.

Как кино, необъятен в полноте процесс того, как из раба и смерда москвич дорос до пролетария — рабочего и полновластного хозяина Союза, с коллективным мозгом коммунизма в былой первопрестольной.

Поэтому динамику событий на Москве для нашего нового фильма мы не разгоним в календарь истории Москвы и не во всеохват истории рабочего класса и классовой борьбы.

Замысел наш — фоном воскресить шпицрутный бег сквозь «историю государства Российского», где, может быть, как нигде, возможно сказать словами Маркса об истории пролетариата, что «она вписана в историю человечества неугасимыми знаками крови и огня».

Этот бег истории под пятой двойного порабощения — своими мироедами-кровососами и рабской зависимости через них от мирового денежного мешка и капитала —

вот то, что тематически хотелось бы дать почувствовать сквозь перипетии общего плана картины,

решение проблем, веками не разрешимых и революционным пятнадцатилетием разрешаемых диктатурой нашего пролетариата навсегда и [являющихся] образцом для подражания пролетариату всего мира.

И с этого общего фона должен отделиться растущий из рода в род тремя-четырьмя этапами поколений — былой смерд и сегодняшний хозяин «земли русской».

Пролетарий.

Растущий через века Москвы — московский рабочий.

Шереметевы. Долгорукие. Нарышкины. Блистали гербами на фронтонах. На дверцах карет. На мебели, подкладных суднах и блюдах. Единорогами. Орлами. Ферзями. Шашками и шлемами. Фамильною геральдикой.

«Москву» хотелось бы видеть гербом московского рабочего,

его генеалогией,

его геральдикой.

Нам чудится сценарий глубоко сюжетным.

Пронизанный конфликтом и перипетиями одной сквозной классовой борьбы по разным фазам. В единой сюжетной линии.

С героями и злодеями, перерастающими свои индивидуальные биографии в биографии движущих классовых сил, действий и инициатив, переходящих с деда к отцу и внуку, к правнуку.

Интрига, раздвинувшая рамки сакраментальных традиций скованных единств, шаблона кинематографической ложноклассики,

раз установленных шаблонов кинорамок для киносюжетов.

В этих сквозных образах хотелось бы практически обрести новую форму «шекспиризирования».

Само же обратное оформление фильма мы хотим провести в другой шекспировской традиции: оформив ее по четырем стихиям — воде, земле, огню и воздуху, из сочетания коих слагались гармония и дисгармония вселенной для Шекспира.

Вода древнейшей части. Вода зарождения. И вода водных путей. Москва Москвы-реки. Яузы. Озер. Прудов. Неглинки. Рукавов. Каналов. Речек. Своеобразная Венеция плывущих в жиже грязи улиц, как мы в морях асфальта.

Как гад, вылазящий на сушу, чтобы в уверенности стать на ноги, так собирательство Москвы и сюзеренство, перерастающее в царский абсолютизм, на следующей стадии оформляется как твердь, как суша и земля.

Здесь Грозный перебрасывает через годы свою эстафету Петру.

Петру, уже плотно ставшему на погнутые выи феодалов, бояр и князей.

Петр, каторжным трудом, военными заводами, военщиной вгоняющий трудящихся в ярмо квалифицированной эксплуатации на смену патриархальности старомосковских способов по

выжиманию соков. Древняя мудрость учла, что твердь — земля. А под землей, внутри — огонь.

Но под Петром в горнах им заведенных фабрик и заводов, пушечных и литейных, набирается другой огонь. Вода и суша подступов к картине — в центральной части — разрастаются огнем.

Ведущее звено картины идет под знаком пламени. Под знаком зарождения класса, роста, бунта, борьбы, чтоб вырасти до революции и огненного пути Октября.

С Петром ведущая роль перемещается на Север. Москва — ведущая на время затихает. Но клокот протеста порабощенных в ней не перестает. И в ней на Лобном месте казнится Пугачев, продлитель разинской инициативы.

Пусть их самих мы не увидим в фильме. Конфликт растет и неразрывен с ростом промышленных начинаний. Пусть еще глух.

Но вот как бы незавершенный прообраз последней «отечественной войны четырнадцатого года» проносится война «Отечественная» двенадцатого года.

Огонь восстаний готов уже вспыхнуть в связи с победоносным наступлением Наполеона и, разгоревшись в ополчении, разлиться по всей «Руси великой».

В лесных и степных пожарах огонь бьют огнем же. Одну лавину огня — встречной огненной лавиной.

И «пожар Москвы» пылает встречно надвигающемуся пожару ожидаемых восстаний. Правящие классы бросают клубок пылающей Москвы под ноги наступающему Бонапарту. Красивый жест самоотверженной патриотической героики. «Спасение родины от корсиканца» не больше как ва-банк правящей верхушки, объятой паникой и мечущейся на вулкане.

Столетний перескок — и пылающий костер Москвы меняет форму: огненным кольцом пылает красным петухом вокруг Москвы пожар крестьянских восстаний, прорвавшихся на пятом годе.

Москва в кольце огня. Внутри же горит пламя новой силы, ведущей и обеспечивающей возможность полноценной схватки, если еще не окончательной победы.

В центре горит революционный порыв новой классовой силы — московского пролетариата. И драматичный экскурс в лихорадку хаотически растущей капиталистической промышленности — колыбели растущей пролетарской силы класса.

Чтобы снова вернуться в черный дым костров, в аутодафе сгорающих пожаром баррикад на Красной Пресне.

Мрак черного густого дыма как тяжкий мрак годов реакции. Эти годы — годы неустанной ковки, спружиненной энергии, революционной практики, революционной работы большевизма.

А из огней догорающей под сапогом жандармов Пресни — к увеселительным огням и фейерверкам, потешным развлечениям потешной маленькой фигурки, справляющей свой трехсотлетний день рождения Романовых в тринадцатом году.

И линия царя с последней вспышкой уходит под занавес войны четырнадцатого года и февраля семнадцатого.

И класс против класса в схватке Октября. И в новой фазе тема огня, пулеметным огнем по Кремлю вводящая к власти новый класс.

И новым огненным кольцом железа и крови сдавлена молодая власть, стоящая на месте старой. Сброшен хозяин. Но в объединении с хозяином заморским он прет интервенцией на Красную Москву. Москва опять становится на место центра. Советы организуют борьбу. И Москва, снова сжатая почти что до пределов Московии Грозного, победно организует отпор лавине нашествия нового Батыя. В сто крат страшнейшего, чем иго ханское.

Но фронт за фронтом разбито иго интервентов. Взорвано мертвящее кольцо на воздух.

И с взрывом полной грудью мы вдыхаем воздух — четвертый элемент — воздух новой эры, воздух стройки.

Но прежде чем погрузиться в огонь воздуходувок и объединенной энергии и синтеза всех побежденных стихий, еще раз мрачно запылают костры. Костры незабываемых ночей смерти Ильича. Костры морозных лютых ночей. Костры, из которых затем запылает огонь иного качества и силы. Огонь клятвы вести и дальше дело Ильича.

Стихия энтузиазма ленинского призыва в партию и пламенный обет пролетариата во главе с ленинским ЦК продолжить и завершить дело Ленина.

И свершенье.

Историческое разрешение того, что веками в огне и крови не могло разрешиться.

Выход на свежий воздух социалистического свершенья.

Москва как центр величайших свершений.

Москва как бешеная кузница строительства будущего.

Москва, вырастающая в мировую лабораторию социальной и материальной стройки, ведущая ленинское дело до конца примером для всей республики и для стран всего мира, куда отовсюду будут съезжаться, чтобы учиться.

Это не фильм. Э т о — я д р о, для которого предыдущее лишь разбег.

Изложенное, конечно, еще не сценарий. Это — одержимость темой, еще не принявшая форму. Кое-где она уже закрепляется установкой, кое-где намеком на будущий образ, где-то сюжетной сценкой, контуром фабулы, но всюду в попытке до конца ощутить, если еще и не охватить, и выразить всю необъятность темы.

Но изложенное — еще кое-что: оно — призыв. Без писателя, а может быть, и группы писателей не охватить до глубины того, к чему мы стремимся.

И пусть это изложение намерений послужит конкретным приглашением нашим писателям, которых увлекает эта тема и под этим же углом зрения, принять участие и непосредственно связаться со мной по сценарной работе.

Пусть «Москва» будет проверкой действительной готовности советской литературы сотрудничать с советским кино.

Жду конкретных предложений и откликов на сотрудничество по сценарию «Москва»!

„Александр Невский" 1938

ИЗ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ФИЛЬМА „АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ"

Пушкин умирал.

Сперва его поразила пуля, умело направленная вдохновителем политической интриги, под видом дуэли маскировавшей просто убийство. Когда же пуля не посмела взять насмерть великого человека, дело политического убийства завершила медицина. Неправильный метод лечения, не те мероприятия. Секретная инструкция врачу. И сто лет тому назад умирал от рук убийц великий русский писатель Пушкин.

Пушкин умирал.

Смерть воина хочется видеть среди деталей боя. Меч. Знамя. Или орудие или пулемет хочется видеть около него.

Смерть писателя хочется видеть связанной с книгой.

И последний день Пушкина действительно связан с книгой. В последний день своей жизни он читал книгу. Книгу, о которой осталось его свидетельство, полное одобрения и восторга.

Откроем вслед за Пушкиным сто лет спустя книгу, которая была последней в руках гениального поэта.

Это была книга по родной истории, написанная для детей, книга Ишимовой «История в рассказах». «...Сегодня я нечаянно открыл Вашу «Историю в рассказах» и поневоле зачитался. Вот как надобно писать...» — писал он 27 января 1837 (!) [1]. Пушкин... .

Чем пленила его эта книга?

Вчитываемся. Многое пропущено. Иное искажено. Оценка событий спорна. Иная ошибочна. Удовлетворяющей философской концепции, конечно, никакой...

Что же пленило поэта?

Пушкин сам был историком. Строгим до щепетильности (см. хотя бы отзыв на «Юрия Милославского» [2]). Точным до педантизма. Хотя никогда не забывал, что он поэт, и умел делать

поэтическое отступление от сухой реляции, зная, что в нем подчас больше исторической истины и правды, чем в самых документально восстановленных скрижалях. И вместе с этим его пленяет книга Ишимовой, где нет-нет проскальзывает и немало «дамского рукоделия», нет-нет и историческая сомнительность.

Так что же?

И, вчитавшись в книгу, начинаешь понимать. Пленяет замечательная глубина любви к той теме, которая избрана автором. Тема — родина и родной народ. И любовь к родине и русскому народу — то пленяющее, что встает со страниц истории Ишимовой.

Это не квасной патриотизм наемных писцов историографии казенных учреждений. Не приторное умиление маргариновой подделкой истории [3], столь отвратительно расцветшей под эгидой последних Романовых. Это подлинно патриотическое чувство. То патриотическое чувство искренней и глубокой любви к своему народу, которого так не хватало исторической литературе другой крайности, сменившей «квасной патриотизм». Той литературе, которая бездумным скальпелем вспарывала историю

своего прошлого, своего народа, своей родины, без искры любви, без искры подлинного чувства, без ощущения себя плотью от плоти, кровью от крови с тем, что вместо живого воссоздания загонялось в мертвящие априорные социологические схемы. Книга Ишимовой не только учебник истории — она гораздо большее — она учебник любви к истории и к той родине, которая может гордиться подобным народом и подобной историей. Конечно, для тех времен, конечно, в объеме пушкинской эпохи, конечно, внутри перспектив начала XIX века. По дыханию истинной любви к народу и отечеству, сквозь архаизмы языка, сквозь риторизм форм изложения [она] охватывает нас до сих пор все тем же неувядающим чувством подлинной искренности, как пленяла она великого поэта-мученика в тот день, когда мучительная смерть завершила дело бесчеловечной травли его темными силами реакции. Это те живые чувства, без которых преступно и невозможно подходить к великой теме прошлого нашего народа и сегодня. Всеоружия одного материалистического метода в отношении истории недостаточно. Без них подход к истории ничто.

Не согретый истинной любовью, воодушевлением и ощущением кровного рода со своим прошлым, этот подход столь же бесплоден, как любая ненаучная авантюристическая вылазка в наше прошлое, и столь же далек от истинного марксизма-ленинизма, неразрывно сплетающего гневную страстность или радость борьбы с тонкостью строго научного анализа. И вот почему, начиная говорить об одном из самых ранних наших национальных героях, Александре Невском, я невольно еще раз обращаюсь к страницам книг Ишимовой...

На съемках фильма «Старое и новое»

Эйзенштейн репетирует с Витей Карташевым (фильм «Бежин луг»)





Мексика, 1933





На съемках фильма «Да здравствует Мексика!»



Эйзенштейн с тореадорами братьями Лисеага. Мексика

«ДА ЗДРАВСТВУЕТ МЕКСИКА!»



На съемках эпизода «День мертвых»



На съемках эпизода боя быков



На съемках новеллы «Сандунга»

ПАТРИОТИЗМ — МОЯ ТЕМА

Так значится на первом клочке бумаги, на котором записывались первые мысли о предстоящем фильме, когда мне было поручено воссоздать на экране XIII век, великую национальную борьбу русского народа против агрессии, и показать образ замечательного полководца и политического деятеля XIII века — Александра Невского.

Патриотизм — моя тема — стояло неуклонно передо мной и перед всем нашим творческим коллективом во время съемок, во время озвучания, во время монтажа.

И кажется, что этот лозунг, творчески определивший всю картину, также звучит из законченного фильма.

Великие идеи нашей социалистической родины необычайно оплодотворяют наше искусство. Великим идеям нашей социалистической действительности мы старались служить во всех тех фильмах, которые в продолжение скоро пятнадцати лет нам приходилось делать. Это были темы подпольной борьбы, темы коллективизма, темы Октябрьского переворота, темы коллективизации. И сейчас, в этой картине, мы подошли к теме национальной и патриотической, которая стоит во главе угла социалистического творчества не только у нас, но и на Западе, ибо хранителями национального достоинства, национальной гордости, национальной независимости и истинного патриотизма на всем земном шаре являются именно Коммунистическая партия, именно коммунизм.

Буржуазия в смертельном страхе за последние годы своего существования на лице земли предала и свои прежние идеалы, и свои страны, и свои народы, лишь бы любой ценой, путем тех

или иных осей, тех или иных тайных или явных сговоров, создать оплот против возрастающей волны последнего и решительного боя трудящихся за свободу и независимость.

Невозможно без ужаса глядеть на картину сегодняшнего мира. Думаю, что ни одна эпоха истории не представляла такого накопления надругательств над всеми человеческими идеалами, каким являются последние годы все развивающейся фашистской агрессии. Раздавливание независимости так наз[ываемых] малых стран, Испания, залитая кровью, Чехословакия, растерзанная в куски, Китай, задыхающийся в страшной борьбе,— все это кажется кровавым кошмаром. Казалось, ничего более страшного не может быть. Но каждый новый день приносит нам сообщения о еще больших мерзостях, о еще больших зверствах, и с трудом веришь глазам, когда читаешь о разнузданности и разгуле еврейских погромов в Германии, где на глазах у всего мира стираются с лица земли и уничтожаются бесправные, лишенные всякой человеческой поддержки сотни тысяч людей.

В этом кровавом кошмаре передовую линию по оздоровлению, по созданию оплота против него, по мобилизации сил на борьбу со всем этим вели и ведут коммунисты. Мощный голос Советского Союза единственный звучит неуклонно, настойчиво и бескомпромиссно за решительную борьбу со всем этим мракобесием. Борьба за человеческий идеал справедливости, свободы, национальной самобытности, да и самого национального существования идет именно из Советского Союза. И все, что есть лучшего в мыслящем человечестве, не может не присоединить свой голос к этому призыву.

Естественно, что советское искусство не могло пройти мимо этих важнейших тем, не только кровно связанных с борьбой, которую ведет Советский Союз с непрестанной агрессией против его целости и невредимости, но и тем широких, уходящих за пределы нашей страны и охватывающих судьбы не только малых стран, но и недавно еще великих держав, как, например, Франции, которая своими же руками, верней, преступными руками руководителей своей политики сама низводит себя на положение второстепенного государства.

Тема национального отпора — это тема, которая в равной мере волнует сейчас любой уголок земного шара, где не утрачено еще человеческое достоинство, где еще осталась вера в человеческие идеалы. Не говоря уже о залитых кровью перечисленных странах, эта тема должна найти отклик и в тех колониях, которыми мировая буржуазия собирается за счет сотен тысяч людей обделать свои грязные политические сделки, чтобы хоть ненадолго отсрочить гибель своего обреченного класса.

Тема патриотизма и национального отпора агрессору — вот тема, которой наполнен наш фильм. Взят исторический эпизод,

относящийся к XIII веку, когда предки нынешних фашистов — ливонские и тевтонские рыцари — повели систематическую борьбу за завоевание и наступление на Восток с тем, чтобы покорять славянские и прочие народности совершенно в том же духе, как под такими же исступленными лозунгами и с таким же фанатизмом этого добивается сегодняшняя фашистская Германия.

Читая летописи XIII века вперемежку с газетами сегодняшнего дня, теряешь ощущение разницы времени, ибо тот кровавый ужас, который в XIII веке сеяли рыцарские ордена завоевателей, почти не отличается от того, что делается сейчас в Европе.

Поэтому картина, рассказывающая о совершенно определенной исторической эпохе, о совершенно определенных исторических событиях, и делалась и смотрится, по свидетельству зрителей, совершенно как сегодняшняя картина, настолько близки чувства, которыми горел русский народ в XIII веке, давая отпор врагу, тем чувствам, которыми горит советский русский народ сейчас, и, несомненно, всем тем чувствам, которыми горят все те, на кого распространяется захватническая лапа германской агрессии.

В XIII веке на льду Чудского озера русские люди наголову разбили тевтонских и ливонских рыцарей.

Этим был положен сокрушительный предел германской экспансии на славянские земли востока. Пожрав в своем сокрушительном наступлении все маленькие промежуточные народности, волна немецких захватчиков докатилась до славянских земель. Несмотря на то, что за восемнадцать лет до этого Россия пережила страшное наступление татар, разгромивших почти дотла все русские земли, и сохранив только северо-запад их с древним Новгородом в центре, русский народ сумел найти в себе достаточно сил, чтобы собрать достаточно войск и не допустить вторжения немцев, не допустить немецкого ига, которое было еще страшней татарского ига. А было оно страшно потому, что, совершенно подобно фашистам сегодняшнего дня, немцы, не в пример татарам, которых интересовала только дань, дотла уничтожали черты народной самобытности, национальной самостоятельности и национального характера, отличавших покоренные ими страны.

Подобно тому как сейчас фашистские псы раздирают чехословацкую культуру, уничтожая язык, школу, литературу, уничтожая чехословацкую интеллигенцию, самобытный чехословацкий рабочий класс, совершенно так же псы-рыцари во всех тех странах, которые имели несчастье подпасть под их власть, дотла выкорчевывали все то, что та или иная нация или национальность несла своего, самобытного, кровного. Завоевательские пути рыцарей отмечены кровью и огнем. Уничтожались города, уничтожались селения, уничтожались люди до тех пор,

пока на льду Чудского озера Александр Невский и русские ополчения не встретили немцев и пока Александр Невский не разбил легендарную «свинью» — боевой порядок, в котором наступали высокоорганизованные рыцарские войска, раздавливая железным клином построения конницы все и всяческие воинские преграды, которые ставились на их пути.

Александр Невский сумел с гениальностью великого полководца повторить маневр Ганнибала при Каннах [1], сумел ранее непобедимую рыцарскую «свинью» зажать в тиски замечательных фланговых ударов и победить ее окончательно крестьянским ополчением, которое схватилось со «свиньей» с тыла.

Удар по немцам был сокрушительным и беспощадным, не только физическим ударом, но и страшным моральным поражением той силы, которая казалась несокрушимой, непобедимой. Вокруг рыцарей до разгрома на Ледовом побоище стоял ореол непобедимой и несокрушимой силы. Есть немало маловеров и слабых людей, которые так же слепо верят в непобедимость и несокрушимость наглеющего дипломатического и военного авантюризма, который проявляется на мировой арене Гитлером и мировым фашизмом.

Мы хотим, чтобы наш фильм не только еще больше мобилизовал тех, кто находится в самой гуще борьбы против фашизма в мировом масштабе, но чтобы он вселил бодрость, мужество и уверенность и в те части народов мира, которым кажется, что фашизм столь же несокрушим, как в XIII веке казались несокрушимыми рыцарские ордена. Пускай не стелются перед фашизмом, пускай не становятся безропотно на колени перед ним, пускай прекратят неустанную политику уступок и подачек этому ненасытному чудовищу. Пускай помнят маловеры, что нет такой силы темноты и мрака, которая могла бы устоять против объединенных усилий всего лучшего, здорового, прогрессивного и передового, что есть в человечестве.

Эти чувства, эти страсти, эти силы вдохновляет и ведет за собой замечательнейшая страна мира, переживающая величайший подъем и развитие, которая так же беспощадно, как в XIII веке разбила германскую агрессию, только что разделалась с агрессивными попытками Японии [2]. Лучшие силы мира должны убедиться, что решительность и беспощадность в борьбе всегда приносят победу, и на эту победу пускай мобилизуются лучшие силы мира.

„АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ"

Кости. Черепа. Выжженные поля. Обгорелые обломки человеческого жилья. Люди, уведенные в далекое рабство. Разоренные города. Попранное человеческое достоинство. Такой встает перед нами страшная картина первых десятилетий XIII века в России. Обогнув с юга берега Каспийского моря, монголо-татарские полчища Чингисхана проникли на Кавказ и, разгромив цветущую культуру Грузии, ринулись на Русь, сея ужас, смерть и полное недоумение — откуда взялась эта страшная сила. Разгром русских войск, вышедших им навстречу, в битве при Калке в 1223 году был не более как прелюд к той кровавой эпопее нашествия Батыя, которая всколыхнула всю Европу.

Русские княжества и города были готовы дать отпор страшному врагу. Но они еще не доросли до сознания того, что не в междоусобицах и борьбе друг с другом создается мощное государство, способное сопротивляться любым нашествиям. Необъединенные, несплоченные, они являют образцы великого мужества, но и гибнут один за другим в неравной борьбе. Татары наступают со страшным напором и грозят разгромить Европу. В обезумевшей от ужаса Европе раздаются отдельные призывы к коллективному отпору, но эти воззвания часто повисают в воздухе.

А Киевская Русь и прочие составные части будущей великой русской страны долгие годы изнывали под пятой татарского ига, обратившего всю алчность завоевателя на остатки разгромленных и покоренных русских княжеств. Таков облик многострадальной Руси XIII века. Без ясной картины всего этого не понять величия героики, с которой русский народ, порабощенный восточными варварами-кочевниками, сумел во главе со славным полко-

водцем Александром Невским разгромить тевтонов, стремившихся оторвать кусок России.

Откуда взялись эти тевтонские рыцари? В начале XII века в Иерусалиме, а затем в обстановке осады крестоносцами Птолеманды возникает «Тевтонский дом». Ему суждено было стать колыбелью одного из самых страшных бедствий человечества, как проказой охватившего восток и запад Европы.

Сперва «Тевтонский дом» представлял собой не более чем походный лазарет, однако представители тевтонцев принимают в нем самое деятельное участие. 6 февраля 1191 года с благословения Рима начинает существовать уже новый рыцарский орден. 12 июля того же года Птолеманда взята крестоносцами. Новый орден овладевает значительной долей добычи, землями и угодьями, плотно оседая на покоренной земле. Отсюда ему уже легко вести свою организационную работу, и отныне Тевтонский орден является средоточием немецкого элемента не только в Палестине, но и по всей Европе. Состав ордена — резко национальный и кастовый: только немец и член дворянского рода имели

право на вступление в орден. На первых порах рыцари ограничиваются тем, что начинают торговать своей военной силой и умением.

Но вскоре начинается длительное и систематическое наступление на восток. Жертвами его последовательно становятся пруссы, ливы, эсты, жмудь. Соревнуясь с татарами в жестокости и беспощадности к покоряемым народностям, тевтоны (к этому времени соединившиеся с другими монашествующими и не менее грабительскими орденами) значительно страшнее татар. Татары ограничивались набегами, грабили, разрушали покоренные земли, но не оседали на них, а снова уходили в глубь Азии или в ордынские владения, заставляя платить себе тяжкую, подчас непосильную дань.

Совсем иное дело было с тевтонскими и ливонскими «рыцарями». Здесь мы встречаемся с последовательной колонизацией в формах полного обращения покоренных в рабство и уничтожения черт национальной самобытности, религиозного и общественного устройства.

Превосходя покоряемых военной техникой и организованной военной силой, «благочестивые братья» не гнушались любыми средствами, и в первую очередь широко поставленной системой вербовки изменников. Рядом с героическими защитниками родины летописи приносят нам имена гнусных ее предателей. Здесь и князь Владимир Псковской, и сын его Ярослав Владимирович, такой же изменник. Здесь, наконец, и колоритная фигура псковского посадника Твердилы Иванковича, из личных корыстных интересов предавшего Псков немцам.

Центром, откуда идет сперва самозащита русских земель от западных завоевателей, а в дальнейшем и организованное контрнаступление на них, в эти годы становится Новгород — «Господин Великий Новгород», как его величали в те времена. Новгород навсегда связал свое славное имя с возрождением национальной независимости, над которым потрудились наиболее дальновидные и энергичные князья. Среди них первое место принадлежит князю новгородскому Александру Невскому, сильному не только своей гениальностью, но и глубокой внутренней связью с народными ополчениями, которые он вел в победоносные походы. Близость и кровная связь с народом диктовали ему безошибочную ориентацию в сложной тогдашней международной политике. Она же помогает Александру выбрать единственную исторически правильную политическую линию. Задабривая татар и всячески стараясь «ладить» с ними, Александр тем самым развязывает себе руки на западе, откуда грозит наибольшая опасность русскому народу и тем первым росткам национального самосознания, которые, естественно, возникают как реакция на интервенции с востока и запада. Свой главный удар Александр направляет против немцев.

Высшей точкой военного успеха и славы на этом пути Александр и новгородские дружины народной самозащиты достигают в сече на Чудском озере 5 апреля 1242 года, известной под названием Ледового побоища. Это был заключительный аккорд блестяще продуманной военной кампании против завоевателей, пытавшихся задержать у Изборска головные отряды Александра и взять его главные силы в обход. Александр разгадывает планы немцев и неожиданным маневром своих передовых отрядов перерезает им путь на западном берегу озера, где-то у устья реки Эмбах. Эти передовые части, возглавляемые доблестным Домашом Твердиславичем и Кербетом, терпят поражения перед превосходящими силами немцев. Но Александр отступает на лед Чудского озера и, не переходя на восточный — русский — берег, принимает удар немцев у Вороньего камня, около узкой части пролива, соединяющего Чудское озеро с Псковским. Немцы движутся страшным, несокрушимым строем, так называемой «свиньей».

Постараемся вообразить себе, чем был этот прежде непобедимый военный строй. Для этого представим себе нос броненосца или сверхмощного танка, увеличенный до размеров сотни сплоченных, закованных в железо всадников. Представим себе этот гигантский железный треугольник скачущим во весь опор и развивающим бешеную инерцию. Представим себе, наконец, железное рыло подобной «свиньи» врезающимся в гущу противника, ошеломленного страшной, безликой массой мчащегося на него железа: лиц рыцарей не видно — вместо них сплошное железо

с узкими крестообразными разрезами для дыхания и глаз. «Свинья» разрывает фронт противника и мгновенно рассыпается на отдельные «копья». «Копье» — это закованный в железо рыцарь (прообраз легкой танкетки), врезающийся в массу живого мяса противника и разящий его направо и налево. Параллель еще глубже: «копье» не только рыцарь, это целая группа (иногда до тринадцати человек) военной прислуги — оруженосцы, пажи, кнехты, всадники, составляющие со своим рыцарем одно целое.

Принять удар «свиньи» в чистом поле в лоб при тогдашнем состоянии войск было так же немыслимо, как невозможно голыми руками задержать танк.

И Александр разделывается с немцами тем же гениальным маневром, что и Ганнибал, покрывший себя бессмертной славой при Каннах. Зная, что центру («челу») невозможно удержать удар «свиньи», он и не стремится к этому: он группирует все свои силы на флангах (полками «правой» и «левой» руки). Умышленно ослабленный центр поддается удару «свиньи», но вместе с тем втягивает ее за собой. Александру удается, на зависть грядущим воителям, осуществить мечту всех полководцев всех времен: он реализует полный охват противника с обоих флангов. Есть данные о том, что засадный полк врезался в противника еще и с тыла, и коварный враг, зажатый со всех сторон, подвергся полному разгрому. Такой битвы еще не бывало. Такого разгрома немцы еще не знавали. Грохот и стоны незабываемой сечи несутся к нам со страниц летописи: «...треск от ломавшихся копий, стук от ударов мечами — точно замерзшее озеро всколыхнулось... Не видно было льду — все было залито кровью... и секли их русские воины, преследуя как бы по воздуху, и некуда им было скрыться... Избивали их на льду на протяжении семи верст до Суболичского берега...»

Перед нами встает вопрос: почему же сеча произошла на льду? Много есть соображений по этому поводу. И гладкая поверхность замерзших вод, дающая возможность грудь с грудью в открытом бою встретиться с противником (русские и прежде имели обычай биться на равнинах). И возможность умелой распланировки своих ратных частей. И скользкая поверхность, ослабляющая разгон всадников. Наконец, и учет того, что лед должен был подломиться под более тяжеловесно вооруженными немцами. Это и произошло главным образом в момент преследования, когда под тяжестью рыцарей, столпившихся у высокого западного берега, мешавшего быстрому бегству, не выдержал тонкий апрельский прибрежный лед, и остатки беглецов погибли в разверзшихся под их ногами водах.

Самый разгром «псов-рыцарей» на Чудском озере был неожиданным и потрясающим «чудом». Летописцы искали ему объяснения в сверхъестественных явлениях и какой-то небесной рати,

якобы принимавшей участие в бою. Но дело, конечно, не в этих сомнительных предшественниках будущей авиации: единственным чудом в битве на Чудском озере была гениальность русского народа, впервые начинавшего ощущать свою национальную, народную мощь, свое единение. Из этого пробуждающегося самосознания наш народ сумел почерпнуть несокрушимые силы. Из своей среды он выдвинул гениального стратега и полководца Александра, во главе с которым отстоял родину, разбив коварного врага. Так будет и со всеми теми, кто посмеет посягнуть на нашу великую Родину и сейчас. Если мощь народного духа сумела так расправиться с врагом, когда страна изнемогала в оковах татарского ига, то не найдется такой силы, чтобы сокрушить эту страну, скинувшую все цепи угнетения, страну, ставшую социалистической Родиной *.

* * *

Обломки мечей, один шлем да пара кольчуг — вот все, что сохранилось в музее от далекой эпохи...

Давность XIII века вообще... «Святой» в качестве центрального лица будущего фильма...

В первый момент этот «чин» дезориентирует, и при первом набеге на тему может не хватить пристальности, чтобы сразу же в нем разглядеть народность трезвого, реального, крепкого земного политика.

Физические данные об этом персонаже[1] такого неистового порядка:

«Видом благородия, телесного благолепия весьма украшен паче всех, не точию сродник своих, но и всех иноплеменных стран земных царей, яко солнце всех светил... Възраст его паче инех человек, глас его яко труба в народе, лице же его бе яко Иосифа прекрасного, еже бе поставил его Египтьский царь второго царя в Египте, сила же его бе вторая часть от силы Самсоня, и дал ему бе бог премудрость Соломоню, храбрость же яко царя римского Еспасьяна, еже пленил всю землю иудейску...».

«Глас его яко труба» — неужели такому голосу греметь с экрана? Неужели такими оборотами речи изумлять нашего зрителя?

Вместе с тем из груды отрывочных данных, странных для нашего уха летописных оборотов речи, фантастической графики ранних миниатюр и страниц «жития святых» упорно, настойчиво, непоколебимо бьет ритм основной темы.

Тема эта пронизывает скудные увражи[2], посвященные ма-

* Надо не забывать, что все это написано за два года до вероломного нападения немцев на нашу страну. (*Прим. С. М. Эйзенштейна*).

териальной культуре эпохи. Она трепещет в ржавых экспонатах, сохранившихся от тех времен. Она бьется живой жизнью в крепостных башнях и стенах древних городов.

«Камням я верил, а не книгам»,— хотелось повторить за Суриковым [3], ощупывая древние здания Новгорода. И через них как бы ощупывалась тема, певшая из каждого камня — одна-единственная от начала до конца,— свободолюбивая тема национальной гордости, мощи, любви к родине, тема патриотизма русского народа.

Отошли в сторону «формалистические» соблазны. Любой гордиев узел рассекался сам собой.

И на первый план выплыло все обобщавшее ощущение, что делаешь вещь прежде всего современную: с первых же страниц летописи и сказаний больше всего поражала перекличка с сегодняшним днем.

Не по букве, а по духу событий XIII век дышит одной и той же эмоцией, что и мы. Да даже по букве события близки до степени кажущейся опечатки. Не забуду дня, когда, откладывая газету с описанием гибели Герники [4] от зверских рук фашистов,

я взялся за исторический материал и натолкнулся почти на дословное описание уничтожения крестоносцами... Герсика *. Это еще более творчески и стилистически определило наши взаимоотношения с материалом и его трактовкой.

Иногда на мгновение разбирали сомнения: как же так — магистр тевтонско-ливонских рыцарей станет изъясняться с псковским предателем, посадником Твердилой, на чисто русском языке, без переводчика, перелагающего недоступный нашему зрителю немецкий язык XIII века на малодоступный русский язык той же эпохи. Ну, пусть интервенты XIII века были, вероятно, не менее лингвистически подкованы, чем те, кто в XX веке протягивал грязные лапы агрессии с востока и запада на нашу Родину. Однако и расписывание «авансом» еще не покоренных территорий «братьями рыцарями» и, несомненно, латинские сентенции епископа о том, что все должно быть покорено Риму, тоже зазвучат с экрана простой русской речью без всяких выкрутасов игры на языках и переводах...

---

* «... Затем очередь дошла до Герсика. Князем этой области в то время был Всеволод, страшный враг латинян. Епископ Альберт составил коварный план внезапного нападения на Герсик. Это ему вполне удалось. Князь едва успел бежать в лодках, его жена и вся домашняя прислуга попались в плен. Город был предан разграблению. Целый день продолжались неистовства. На другой день, уходя с награбленным добром и пленными, немцы зажгли город. Всеволод находился на другом берегу Двины. Увидев пожар, он жалостно воскликнул: «Герсик, Герсик! Любимый город, дорогая моя отчизна! Довелось увидеть мне, несчастному, пожар твой и гибель моих людей!..» (Из жизнеописания Александра Невского, 1893 год.— *Прим. С. М. Эйзенштейна*).

Но сомнения расходятся быстрей, чем приходят, как только ставишь перед собой ряд недоуменных вопросов.

Что важно зрителю — необычайность ритмов и звукосочетаний чуждой речи и титров подстрочника к ней или то, чтобы зритель сразу непосредственно, с наименьшей затратой сил был введен во все трагические обстоятельства предательства, глумления интервентов над побежденными и объем захватнических планов псов-рыцарей?

Что важнее — лингвистический экскурс на шесть веков назад или четкая картина будущей дислокации Ледового побоища, которую излагает на добром современном русском языке Александр, настаивая на столь близком нам тезисе, что враг должен быть разбит на чужой земле?..

Конечно, второе. И в первом случае. И во втором. И во всех тех случаях, где слова должны доносить до зрителя существо и осмысление происходящих событий, а других слов и вообще не нужно. И отсюда относительное малословие фильма, хотя разговора в нем не так уж мало.

А как ходили в XIII веке? Как произносили, как кушали, как стояли? Неужели застилизовать экран под обаятельные горельефы бронзовых ворот Софийского собора [или] даже [под миниатюры] несколько более молодой Кенигсбергской летописи [5]? Как расправиться с костюмами, невольно диктующими «иконописный» жест новгородского письма? Где прощупать живое общение с этими далекими и вместе с тем близкими людьми?

Смотришь с их стен и башен на тот же пейзаж, на который глядели они, и стараешься проникнуть в тайну их ушедших глаз. Стараешься уловить ритм их движения через осязание тех редких сохранившихся вещей, что прошли через их руки: два позеленевших носатых сапога, извлеченных с топкого дна Волхова, какой-то сосуд, какое-то нагрудное украшение... Пытаешься вшагаться в их походку по деревянной мостовой, покрывавшей улицы «Господина Великого Новгорода», или по слою дробленых звериных костей, чем была утрамбована Вечевая площадь. Но все не то и все не так. Впереди либо паноптикум восковых фигур, либо малоискусное стилизаторство.

Но и здесь внезапно все становится ясным.

Мы любуемся неподражаемым совершенством храма Спас-Нередицы [6]. Чистота линий и стройность пропорций этого памятника XII века вряд ли знают равных себе. Эти камни видели Александра, Александр видел эти камни. Мы бродим вокруг, как бродили в Переславле по Александровой горе — искусственному возвышению на берегу Плещеева озера. Здание прекрасно, но связующий нас язык пока еще язык эстетики, пропорций, совершенства линий. Нет еще живого общения, психологического проникновения в этот памятник, нет еще живого языка. И вдруг

взгляд падает на табличку, повешенную заботливой рукой работников музейного отдела. На ней несколько почти отвлеченных строк: «Начат постройкой тогда-то, закончен тогда-то». Казалось бы, ничего особенного, но когда вычтешь из второго «тогда-то» первое «тогда-то»...— обнаруживаешь, что это пленившее нас чудо архитектуры воздвигнуто всего в течение нескольких месяцев XII века.

Табличка родит новое ощущение этих каменных столбов, арок, перекрытий: их лицезреешь в динамике их быстрого возникновения, их ощущаешь в динамике человеческого труда, не в созерцании поступков со стороны, а в актах, действиях и трудовых деяниях изнутри. Они близки, ощутимы, их через века связывает с нами один язык, священный язык труда великого народа.

Люди, складывавшие такое здание в несколько месяцев, это не иконы и миниатюры, не горельефы и не гравюры. Это те же люди, что и мы с вами! Уже не камни зовут и твердят свою историю, а люди, складывавшие эти камни, их тесавшие, их таскавшие.

Они родственны и близки советским людям любовью к своей отчизне и ненавистью к врагу. Всякая и всяческая архаика, стилизация, музейность и прочее и прочее поспешно уступают место всему тому, через что особенно полно способна проступать основная, единственная и непреклонная патриотическая тема нашего фильма.

А отсюда и переход к сложнейшей расшифровке нашего героя — к разгадке его «святости» *. Проще всего отмахнуться от этого «чина», переадресовать его попам. Решение, однако, малоудовлетворительное. Мы взялись «святость» прочитать, и думаю, что прочли мы ее верно. За что Александру дан этот чин? (Не в порядке церковного «присуждения», а всенародного его понятия.) Андрею Боголюбскому сей чин дан за мученическую смерть от руки убийц. Александра же не убивали. Так за что же?

Прежде всего разберемся по существу, чем является само это звание «святого». По существу оно в тех условиях не более как с а м а я в ы с о к а я оценка достоинств, достоинств, выходящих за пределы общепринятых тогда норм высоких оценок,— выше «удалого», «храброго», «мудрого».

«Святой»! Здесь дело вовсе не в каноническом смысле этой формулы, которой в течение столетий спекулировали церковники.

Здесь дело в том комплексе подлинной народной любви и уважения, который до сих пор сохранился вокруг фигуры Александра. И в этом смысле наличие звания «святого» у Александра

---

* Известно, что князь новгородский Александр Невский официальной православной церковью был в свое время канонизирован и причислен к лику святых. (*Прим. С. М. Эйзенштейна*).

глубоко и показательно. Оно свидетельствует о том, что мысль Александра шла дальше и шире той деятельности, которую он вел: мысль о великой и объединенной Руси отчетливо стояла перед этим гениальным человеком и вождем седой древности. И это чувствовал народ в обаятельном образе Александра Невского. И недаром Петр I, завершавший веками спустя программу гениального провидца XIII века, именно его прах перевез на место постройки будущего Петербурга, как бы солидаризируясь с той линией, которую зачинал князь Александр Невский.

Так историческое осмысление в разрезе нашей актуальной темы снимало и двусмысленный ореол с понятия святости, оставляя в характере героя лишь ту одержимость единой идеей о мощи и независимости родины, которой горел Невский-победитель. Так одновременно определялась и основная линия характера героя фильма. Два-три других намека-факта из летописей дорисовали его абрис. Особенно пленял факт, донесенный летописями, о победителе, не теряющем на торжестве головы и удерживающем восторженные толпы строгим поучением, назиданием и предупреждением. Это человечески приближало его образ, связывало его с живыми людьми. Обаяние и талант Черкасова [7] дописали его.

Огонь, сдерживаемый мудростью, синтез обоих рисовался как основное в образе Александра. Этот синтез отделялся фигурами двух его сподвижников: одного — принесшего свое имя из летописей Невской победы, другого — как правнука вневременного героя новгородских былин.

Удаль Буслая, умудренность Гаврилы стоят справа и слева от Ярославича, объединяющего обе черты. Рука мудрого полководца умеет уберечь обоих от крайностей и умеет впаять достоинства каждого из них в общее дело. И носители этих двух столь типичных черт русского человека-воина проявляют каждый свою долю мужества на Ледовом побоище. Им вторит третий, «штатский», кольчужный мастер Игнат — патриот и выразитель патриотических чувств новгородских ремесленников. Так единая тема патриотизма пронизала всех действующих лиц.

Лед Чудского озера! Какой простор! Какой размах! Сколько соблазна: русская зима, хрусталь льдов, вьюга, метель, полозья на снегу, обледенелые бороды, усы... Коченея на льду озера Ильмень в поездку нашу в Новгород (зимой 1938 года), мы с трудом двигали несгибающимися пальцами, делая отметки о зимних эффектах необъятных ледяных просторов, снеговых туч...

Но прохождение сценария задержалось. Единственный выход — перенести зимнюю натуру (шестьдесят процентов картины) на январь — март 1939 года... Или... Или идти на дерзкое предложение, исходящее от нового члена нашего коллектива, режиссера Д. Васильева [8],— снять зиму летом. И в час мучительного раздумья по этому поводу вновь зазвучала перед нами

тема: подлинный лед или подлинность доблести русского народа? Настоящий снег или настоящая героика русских людей? Неподражаемая симфония льдов в блестящей фотографии Эдуарда Тиссэ — через год, или разящее патриотическое оружие готового фильма — вдвое быстрее?!

И растаяли эстетические льды и снега. Яблони фруктовых садов на задах Потылихи покинули стройные ряды плантаций, и густой слой мела и жидкого стекла разлегся на их месте ареной боев Ледового побоища. Эстетические приверженности стиля наших прежних работ уступили политической актуальности темы.

Искусственная зима удалась. Удалась в наилучшем виде: о ней не говорят и не спорят. Она сама собой понятна и приемлема.

Удача этого кроется в том, что мы не пошли на подделку зимы. Мы не «солгали» зимы, заставляя верить стеклянным сосулькам и бутафорской подтасовке неподдельных деталей русской зимы. Мы взяли от зимы лишь главное — ее звуковую и световую пропорцию: белизну грунта при темноте неба. Мы взяли формулу зимы, здесь лгать не нужно было — здесь была точная правда зимы. И мы сделали второе — крепко помня о сущности фильма, мы не «играли» зиму, а «играли» бой. Мы показывали бой, а не зиму. Зима присутствовала в той степени и мере, в которой ее ничем не отличишь от настоящей. В этой степени и мере, в этой формуле зимних соотношений природы и такта непоказа ее лежит удача. Соображения, толкнувшие нас на то, чтобы «сделать» зиму вообще, решили и единственно правильный путь того, как ее делать.

И, наконец, последнее — срок. Срок уже не только сокращенный в силу переноса зимы на лето, но и срок, уже в этих условиях перекрывший т р и собственных укороченных плана. И этими сроками мы обязаны энтузиазму коллектива вокруг нашей темы. Смешно сказать, не в пример другим членам нашего коллектива, для меня лично «Александр Невский» — был первым звуковым фильмом.

Как хотелось спокойно, последовательно поэкспериментировать, испытать на деле многое из того, что за годы хождения вокруг звукового кино откладывалось в мыслях и желаниях. Но выстрелы с озера Хасан [9] разбивают мечты об этой идиллии. В злобе кусая кулаки, что фильм еще не готов и нет возможности швырнуть его, как гранату, в морду агрессору, молча подтягивается весь коллектив, и невозможный срок сдачи — седьмое ноября — начинает всверливаться в сознание как реальность. Должен сознаться, что вплоть до последнего дня я жил мыслью: «закончить фильм к седьмому ноября невозможно, но закончен он будет». В этих намерениях мы стояли лицом к лицу

с самыми тяжкими жертвами: мы были готовы отказаться от всего, что увлекало нас в принципах звукозрительных сочетаний; в столь сжатый срок, казалось, немыслимо добиться органического сплава музыки с изображением, найти и разрешить замечательнейшую внутреннюю синхронность пластических и музыкальных образов, то есть сделать то, в чем, по существу, вся тайна звукозрительных воздействий [10]. Это требует времени, раздумий, монтажа и перемонтажа двукратного, трехкратного, многократного. Как-то сумеет музыка оплодотвориться изображением? Как, вернее, когда сумеешь впаять эти две стихии в единое и неразрывное целое?

Но тут на помощь приходит «маг и волшебник» Сергей Прокофьев [11]. Когда этот поразительный мастер ухитряется охватить внутренний образ изображения, когда он успевает вычитать в начерно смонтированной сцене логику ее композиционного характера, когда он музыкально успевает досказать все это, когда успевает переложить все это в потрясающее звучание оркестра и еще в течение часов и часов звукозаписи совместно с замечательным звукооформителем Вольским, звукооператором Богданкевичем[12] осуществить метод многомикрофонной записи в том виде, как она еще не практиковалась у нас?

Сроки сжаты. Но дело идет так быстро, что для каждой ответственной сцены весь нужный материал звукозрительных сочетаний в руках у меня и у неизменного, замечательного ассистента по монтажу Фиры Тобак [13].

Сроки сжаты, но мы можем ни в чем себе не отказывать: звукозрительные сочетания во всех ответственных частях доведены до той стадии, дальше которой они бы не пошли и в трижды более длинные сроки. Этим мы обязаны Сергею Прокофьеву, соединяющему с блеском таланта невиданный блеск профессионализма и темпа в работе!

Этим он идет в ногу со всем громадным коллективом группы и студии в целом, энергия и энтузиазм которых единственно и могли осуществить такую громадную задачу в столь быстрые сроки.

Патриотизм — наша тема!

В какой степени мы с нашей темой справились, об этом скажет свое решающее слово советский зритель.

ИСТИННЫЕ ПУТИ ИЗОБРЕТАНИЯ

„АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ"

176 В «Александре Невском» есть обаятельный образ кольчужника Игната.

Казалось бы, так естественно было с самого начала включить этого представителя ремесленных слоев в основной узор образов, представляющих Русь XIII века в самых разнообразных аспектах.

М[ожет] б[ыть], по априорной «социологической схемке» такой «представитель» у нас с Павленко [1] и значился. Не помню! Но если и да, то такой абстракцией, что я его даже и не припоминаю, что было бы уже вовсе невозможно, если бы мы имели дело с живым образом.

Так что можно его принять за несуществовавшего: либо фактически, либо «по существу»,— если он существовал в наметках как «место, отведенное ремесленному слою».

И для обоих случаев его рождение именно таково, как я изложу.

Афина, говорят, рождена из головы Юпитера. Такова же судьба... кольчужника Игната.

С той лишь разницей, что здесь дело касается головы... Александра.

Даже не столько головы, сколько... стратегической мысли Невского.

Мне Александра непременно хочется сделать гением.

Бытовое представление о гениальности — и не без основания — у нас всегда связано с чем-то вроде яблока Ньютона или прыгающей крышкой чайника матери Фарадея.

Не без основания, потому что умение из частного случая вычитать общую закономерность и дальше направить на ее по-

Рабочий момент съемки фильма «Александр Невский»

Эйзенштейн на Большом Ферганском канале





Э. Тиссэ, П. Павленко и С. Эйзенштейн на Большом Ферганском канале



С. Эйзенштейн работает с Н. Черкасовым (фильм «Иван Грозный»)

лезное применение к разного рода отраслям и областям действительно связано с одной из черт, которая входит в сложный психический аппарат гения.

В бытовом разрезе — в наглядном аспекте — оно читается проще: как способность переносить заключения со случайного, маленького — на неожиданно другое и большое.

Нечто, касающееся упавшего яблока, на что-то, касающееся... земного шара,— закон всемирного тяготения.

Если герой сотворит в картине нечто в этом роде — у зрителя немедленно, «рефлекторно» включатся ассоциации, привыкшие возникать вокруг вопроса гениальности.

И печать гениальности расцветет ореолом вокруг моего князя.

В картине у него лишь одна возможность сверкнуть гениальностью — стратегическим планом Ледового побоища,

знаменитыми «клещами», в которые он зажимает «железную свинью» рыцарей, теми клещами полного окружения противника, о котором мечтают все полководцы всех времен, теми клещами, которые помимо Александра принесли неувядаемую славу первому осуществившему их — Ганнибалу в битве при Каннах и во сто крат большую — полководцам Красной Армии, еще более блистательно осуществившим их под Сталинградом.

Отсюда задача для фильма ясна. Должно быть «ньютоново яблоко», подсказывающее Александру в часы раздумья о предстоящем бое стратегическую картину Ледового побоища.

Подобная ситуация для изобретательской деятельности чрезвычайно трудна. Труднее всего «изобретать» образ, когда строго «до формулы» сформулирован непосредственный «спрос» к нему. Вот тебе формула того, что нужно,— создай из нее образ.

Органически и наиболее выгодно процесс идет иначе: образное ощущение темы и постепенная кристаллизация формулы мысли (тезы) идут, как бы сливаясь и выковываясь одновременно.

При наличии уже законченной, произнесенной формулы очень трудно бывает ее снова погрузить в чреватое образами варево непосредственного, первичного «вдохновенного» эмоционального ощущения.

На этом «рвутся» и «рвутся» многие драматурги и писатели как настоящего, так и прошлого, имея дело с «проблемными» пьесами, пьесами «à thèse» *, пьесами, призванными в судьбах действующих лиц и игре актеров продемонстрировать заранее отчеканенную тезу, «параграф», вместо того чтобы из общей идеи дать одновременно с расцветанием жизни самого произведения окончательно отшлифоваться и тезе, которая прозвучит как наиболее острая чеканка общей мысли темы — идеи, порож-

---

* — «на определенную тему» (*франц.*).

дающей вещь. Мало того — иногда такая постановка вопрос приводит к явно надуманным «находкам» — по существу, чисто механического типа.

Ничего не поделаешь — тут случилось именно так: формулировка прописи «заказа» опередила естественное произрастание самой сцены непосредственно из внутренней необходимости, внутреннего позыва, — минуя формулу и устремляясь сразу же в обретаемую образную форму.

Делать нечего!

Приходится «искать решений», «примерять» и сознательно вести игру «предложений и отбора», которая проходит почти бесконтрольно, когда держишь обоих коней из «пары гнедых» — сознания и образного мышления в одной равно натянутой узде, заставляя их вровень мчаться к единой общей цели мудрой образности целого.

Начинаешь гадать, примеривать, прикладывать.

Что бы такое увидеть Александру накануне боя ночью, чтобы сообразить, в какой оперативной схеме легче всего разбить немцев?

При этом еще и сама схема-то априори известна:

не дать клину прорезать войско,

заставить клин застрять.

Затем навалиться со всех сторон и сзаду.

И бить, бить, бить.

Клин. Клин застревает...

У Павленко мгновенно готов «образ»: ночь накануне боя. Конечно, костры. Конечно, поленья. Конечно, расколотые.

Топор ударился о сучок. Топор заклинился... застрял...

Бойкое начало «фантазирования» вянет и вянет. Настолько это не ярко. Настолько не красочно. Настолько неправдиво: попробуйте представить себе костры русских в лесах, сложенные из аккуратно наколотых дровишек, таких, какие мы старательно подкидываем в кафельную печку квартиры Павленко во флигеле того дома, где, по преданиям, жила семья Ростовых, а ныне помещается Союз советских писателей. В том самом флигеле, где, по преданиям, лежал израненный Андрей Болконский...

Нам как-то обоим неловко, и мы срочно врем друг другу, что один из нас вовсе забыл, что его где-то ждут, а другому обязательно надо быть в каком-то месте.

На следующий день о полене — ни звука.

Может быть, наводить Александра не на мысль о застрявшем клине? Может быть, о льде, который не выдержит тяжести рыцарей? (Учет этого обстоятельства тоже входил в планы Александра. И лед, действительно, не выдержал веса отступающих в панике рыцарей, закованных в тяжелые доспехи, в тот момент, когда они сгрудились у высокого берега Чудского озера.)

Ну что же, посмотрим...

Мгновенно готов и «образ». По краю льда проходит... кошка.

С краю лед тонкий...

Лед... подламывается... под... кошкой...

Кретинизм предложения душит нас.

Мы оба совершенно забыли — Павленко уже где-то давно ожидают... меня где-то ждут...

Еще несколько дней...

И все в таком же роде. Не знаю, как Павленко, а я не могу заснуть ночами.

Вокруг меня топоры вклиниваются в поленья, и кошки спотыкаются на льду; потом топоры проламывают лед, а кошки вклиниваются в поленья...

Что за черт!

Какая дрянь не лезет в голову в бессонницу, когда вертишься с боку на бок.

Рука тянется к книжной полке.

— Отвлечься.

В руках — сборник русских «заветных», «озорных» сказок.

Почти что первая из них... «Лиса и Заяц». 179

Боже мой!

Как же я забыл о самой этой любимой моей сказке?

Сальто из постели к телефону.

Восторженный рев в телефон:

— Нашел!

Кто-то станет у костра рассказывать сказку.

Сказку о «Лисе и Зайце».

О том, как заяц проскочил между двух берез.

О том, как погнавшаяся за ним лиса застряла, «заклинилась» между этих берез...

За какие-нибудь полчаса совместных усилий сказка принимает тот вид, в котором она в фильме.

[«— Заяц, значит, в овраг, лиса следом. Заяц в лесок, лиса за ним. Тогда заяц между двух березок сигани. Лиса следом, да и застрянь. Заклинись меж березок-то, трык-брык, трык-брык, трык-брык, ни с места. То-то ей беда, а заяц стоит рядом и сурьезно говорит ей:— Хочешь, говорит, я всю твою девичью честь сейчас нарушу...».

Вокруг костра смеются воины, Игнат продолжает:

«— Ах, что ты, что ты, сусед, разве можно, срам-то какой мне. Пожалей, говорит.— Тут жалеть некогда,— заяц ей,— и нарушил»].

Сказку эту услышит из уст рассказчика у костра Александр. (Хорошо будет показано живое общение князя и войск. Близость воинов и полководца.)

Он переспросит:

«Между двух берез зажал?»

«И нарушил!» — прозвучит под хохот восторженный ответ рассказчика.

Конечно, в сознании Александра давно уже маячит картина всестороннего охвата тевтонского полчища.

Конечно, не из сказки он черпает мудрость своей стратегии.

Но отчетливая динамика ситуации в сказке дает последний толчок Александру на расстановку своих конкретных боевых сил.

Буслай даст вклиниться рылу «свиньи».

Рыло завязнет...

Рать Гаврилы Олексича заклинит ее с боков...

А с тылу ударит... мужицкое ополчение!

Вдохновенно, кратко, точно и исчерпывающе Александр набросает контур завтрашнего боя.

[Александр, поднимаясь, поворачивается к воинам и говорит:

— На озере биться будем...

Александр говорит Гавриле и Буслаю:

— Вот тут, у Вороньего камня, головной полк поставим... Ты, Гаврило, полки левой руки возьмешь. Сам с дружиною по правую руку встану и владычный полк возьму. А ты, Микула, ставь мужиков в засадный полк. Немец, известно, свиньей клином ударит, вот тут, у Вороньего камня, удар головной полк и примет.

Буслай спрашивает:

— А головной полк кто возьмет?

Александр отвечает:

— Ты возьмешь. Всю ночь бегал, теперь день постоишь. И весь удар на себя примешь, и немца держать будешь, и не дрогнешь, пока мы с Гаврилой с правой и левой руки его не зажмем. Понял? Ну, пошли.

Александр уходит].

В удовольствии от достигнутого только мимоходом отслаивается некоторая поучительность общего порядка из случая, только что имевшего место.

Все было неудачно, пока мы искали для пластического образа боя пластического же прообраза: полено, кошка и т. д.

Потом пришел наводящий материал другого измерения — сказка, рассказ.

Вероятно, под этим есть известная закономерная правда. «Наводить» на замысел должна динамическая схема под фактом или предметом, а не сами детали.

И если факт или предмет принадлежит к другому ряду — например, не пластическому, а звуковому, то ощущение этой динамической схемы острее, ум, умеющий пересадить ее в другую область, — острее, а действенность во много раз сильнее. [...]

...Однако задумываться некогда.

Надо дальше лепить сценарий.

Первым выводом из только что найденного решения будет заказ... костюмерной.

Чтобы «заклинить» в сознании связь между планом боя и сказкой — вклинивающиеся в тыл немцам «мужички» — крестьянское ополчение — будут в гигантских... заячьих! — ушанках.

Но особенно бурно «цепная» реакция изобретательства устремляется в другую сторону.

В чеканку образа... рассказчика.

Сказку нужно здорово актерски рассказать.

Кто лучший у нас актер — рассказчик-сказочник?

Кто?

Конечно, Дмитрий Николаевич Орлов [2].

Кто слышал его неподражаемую передачу «Догады», никогда не усомнится в этом.

В орловской передаче и мудрость, и лукавство, и кажущаяся наивность, и смышленая хитреца типично русского мужичка-середнячка, мастерового или ремесленника...

Стой!

Но у нас где-то в росписи-каталоге «желательных» для фильма персонажей как раз есть такая «вакансия».

Человеческих черт она пока что еще не имеет.

Разве что облик одной из забавно «под горшок» остриженных фигурок с корсунских врат святой Софии в Новгороде.

Стиль сказки и особенная лукавая вкрадчивость с прищуром хитрого глаза актера Орлова вдыхает живой дух в контур представителя «социальной категории» новгородских ремесленников, которые значатся в рубрике действующих лиц под общим знаком «desiderata» *.

Орлов станет по роду деятельности кольчужных дел мастером.

Более умудренным, чем простые молодые вояки.

Недаром он поучает их хоть и озорными, но все же сказочными иносказаниями.

А чтобы сказка не вырывалась из общего строя его разговора, стиль этого разговора должен быть «переливчатым»: из присказки в прибаутку, из поговорки в пословицу.

А чтобы сказка была не просто озорной, а озорной лишь по форме изложения, надо, чтобы Игнат (походя где-то уже возникло для него имя!) был истинно русским человеком и патриотом.

И когда на Вечевой площади возникнут споры, драться ли за «какую-то там общую Русь», как смотрят на все народное дело консервативные круги имущих слоев населения Новгорода, именно ему, Игнату, должна выпасть доля призывать народ новгородский подняться против немца.

---

* — «пожелания» (*лат.*).

Вот уже Игнат и с речью-призывом.

А чтобы не быть пустословом и краснобаем, он должен быть патриотом не только на словах, но и на деле.

Это он возглавит армию новгородских кольчужников, днем и ночью кующих мечи, шестоперы, кольчуги. Но не только по профессиональной деятельности должен он быть «активистом».

Но и по широте души.

Даром он раздаст — «берите все» — все то, что наготовлено, наковано, наработано.

А чтоб это не повисло в воздухе красивым «театральным» жестом, заземлим его в мягкой иронии, которая от поговорок уже начинает бросать свои рефлексы на образ.

Пусть зарапортуется в своем усердии, пусть перемахнет через край.

Пусть кольчужник... без кольчуги останется: все раздаст.

Сам ни с чем останется.

(«Кольчужник без кольчуги» — настолько обновленная форма, что в ней не совестно щегольнуть традиционному «сапожник без сапог».

Оставить Игната... без сапог мы не оставим: мы уже кое-чему обучились в приемах «трансплантации» ситуаций — недаром у нас все-таки ныряла кошка под лед!)

Впрочем, это будет чересчур.

Не без кольчуги мы его оставим. А лучше в смешном виде — с кольчужкой не в пору.

«Коротка кольчужка!» — будет он говорить слегка озадаченно, немного огорченно и чуть-чуть растерянно после того, как роздал все и остался с куцей кольчугой для себя.

Но тут с другого конца драматургических требований поступает потребность еще более ожесточить зрителя против врагов.

Надо, чтобы кто-нибудь из положительных героев погибал.

В разгроме Пскова гибнут скорее «в кредит» люди, ничем не завоевавшие симпатии зрителей, кроме того, что они одной с ним страны, одной с ним крови — русские люди — псковичи.

На разгроме Пскова недостаточно остро лежит акцент личной судьбы близкого зрителю человека.

«Коротка кольчужка», «коротка кольчужка» хорошо звучит... Настолько хорошо звучит, что хотелось бы повтора этому звучанию,

рефрена.

По всем правилам рефрена: в новом разрезе, в новом осмыслении...

С одной стороны — «коротка кольчужка»; с другой стороны — кому-то из героев фильма надо помирать.

Александру нельзя.

Буслаю тоже.

Гаврило Олексич и так почти умирает.

Но для финала оба должны быть живы.

«Коротка кольчужка»...

Коротка...

Но ведь кольчужка может быть коротка не только снизу, с подола.

Кольчужки может не хватить и на то, чтобы надежно закрыть собой горло...

И смешное может обернуться трагическим.

И трагическое, прозвучав вторично, после смешного, зазвучит особенно прискорбно, и скорбь породит ярость к виновнику скорби...

И вот уже смешное «коротка кольчужка» сперва застенчиво, а потом драматургически-настоятельно протягивает свой недостающий ворот под нож убийцы... Чей нож?

Конечно, под нож наиболее подлой фигуры из среды врагов: под нож посадника-предателя Твердилы.

«Коротка кольчужка!..» в своем втором — рефренном повторе станет последним вздохом этого милого человека, прибауточника и лукавца, беззаветно преданного русской земле, пламенного патриота и мученика за всенародное дело.

Так органически, из необходимости целого вырастают живые черты и нужные качества новой фигуры внутри произведения, совершенно так же как обстановка и неповторимые условия истинного исторического события вызывают к самой жизни, к деятельности и к реальному деянию из гущи народной неожиданных людей-героев, и из их народной души те черты характера, те поступки, которые покрывают и их и народ, их породивший, лучами немеркнущей славы...

И ходит от эпизода к эпизоду этой драматической судьбы своего кольчужника — актер Орлов по необъятному ангару «Мосфильма» на Потылихе, то и дело наклоняясь к голенищу Игнатова сапога.

Замызганный и засаленный за голенищем лежит сверток. Это — словесная ткань, мяса́ и жиры на костяке уродившейся роли.

То наклонится Орлов — новую прибаутку в список впишет: «Кулик — не велик, а все-таки птица...»

В запас.

Где-то вычитал.

Почему-то вспомнил.

У кого-то подобрал.

То наклонится — присказку вытащит: к месту пришлась — в роли место нашлось, где ее высказать можно. [...]

«Кулик» на месте будет лучше всего перед смертью: забахвалился. Бдительность утерял. Замах ножа проморгал.

Ходит по «Мосфильму» Орлов, кряхтит, нагибается — про себя с образом Игната спорит, что куда больше к месту.

Неустанно и трудолюбиво.

Ах, как жаль, Дмитрий Николаевич, что одну поговорку я только сейчас нашел:

«В Рязани
Грибы с глазами.
Их едят,
А они глядят...»

Как бы сочно вы ее произнесли!

Да поздно.

Картину мы с вами, как-никак, окончили восемь лет тому назад...

„Перекоп“ · 1939

ПЕРЕД СЪЕМКАМИ КАРТИНЫ О ФРУНЗЕ

Есть воспоминания о мимолетных встречах, остающиеся в памяти, как сны. В них фигурируют две-три предметные детали обычно очень большой яркости. Логически необходимые подробности отсутствуют, но основное, эмоциональное ощущение, связанное с подобной встречей, сохраняется неизгладимо.

Таким воспоминанием стоят у самого истока моей кипоработы две фигуры в серых шинелях.

В память навсегда врезались цветные «разговоры» — поперечные полосы на шинелях, остроконечные буденовки на головах.

Необычайным казалось сочетание брызжущего радостью здоровья (они пришли с мороза), блестящей военной выправки, безграничного человеческого обаяния и тепла. Это были великие солдаты революции Михаил Васильевич Фрунзе и Серго Орджоникидзе.

Была эта встреча в 1923 году в Москве, на Воздвиженке, в доме № 16, где помещался театр Пролеткульта.

Среди лепных украшений потолка красовались крюки для трапеций. Наклонные проволоки рассекали зал. По проволокам ходили люди, на трапециях они летали. Когда кончался спектакль, под местами для зрителей раздавались залпы.

Театр Пролеткульта переживал тогда самый веселый период своего молодого, не очень долговечного буйства. Ставил я тогда «На всякого мудреца довольно простоты» Островского. Называли мы его фамильярно «Мудрецом», а обращались с классиком и того менее почтительно.

Теперь даже страшно вспомнить, что мы все вытворяли в юности! Тов[арищ] Фрунзе не страшился ходить на наши спектакли

Он смотрел их в разное время, урывками и относился к нам очень дружелюбно.

Встретились мы с Михаилом Васильевичем и Серго в тот момент, когда театр Пролеткульта решил попробовать себя на совсем новом поприще — кино. В связи с этим и приезжал тов[арищ] Фрунзе.

Шел разговор о том, с каких тем начинать киноработу. Тем было много — от событий в подполье до борьбы за Перекоп. Нам были обещаны совет и содействие в работе над любой темой, ибо, кажется, не было этапа в истории революции, куда не были бы вписаны блестящие страницы подвигов этих двух замечательных большевиков — Фрунзе и Серго.

Беседы должны были продолжиться, но не продолжились: дела гораздо большего размаха увели от нас и Фрунзе и Серго.

Пролеткульт в то время начинал снимать цикл «К диктатуре». Из семи картин этого цикла осуществилась лишь одна — «Стачка».

Но с тех же дней неумолимо, как будущая киноперспектива, стали в памяти и чувствах творческие желания — образ Фрунзе и образ героического Перекопа.

Дважды — в 1925 и в 1927 годах — мы намеревались осуществить в кино эпопею Перекопа: в сценарии «Конармия», над которым мы работали, прежде чем начать снимать «1905 год», позже названный «Броненосцем «Потемкин», и в сценарии о гражданской войне, как бы второй серии «Октября». Предполагалось, что началом эпопеи должен быть показ победы в Октябре, а финалом — победоносное завершение гражданской войны. Сейчас мы в третий раз встречаемся с этой замечательной темой, и встречаемся с ней в тот момент, когда она звучит особенно захватывающе.

Сейчас своевременно вспомнить о днях, когда героический советский народ победоносно завершил разгром белогвардейцев и интервентов, стремившихся растерзать тело нашей родины.

Враги советского народа не успокоились — они точат на нас ножи. Но, как и прежде, зорко следит за врагами наша партия.

Если нет среди нас сейчас замечательного пролетарского полководца Фрунзе, то так же блестяще продолжает его дело его соратник и друг Ворошилов.

В дни годовщины Красной Армии нам особенно дорога память победителя под Перекопом.

В дни годовщины Красной Армии с особенным вдохновением мы приступаем к работе над фильмом, который должен увековечить память Фрунзе и память о великих делах, которые он вершил вместе с великим народом, его вождями, его армией.

„Ферганский канал“ · 1939

ФИЛЬМ О ФЕРГАНСКОМ КАНАЛЕ

Ферганская долина... Приходит конец последним участкам безраздельного владычества змей и песков. Сверкая водой, прорежет пустыню канал. Он пройдет по тем местам, где раньше бесконечные песчаные волны пробегали по белым костям погибших караванов и войск.

Издревле боролся человек с пустыней. И неизменно выходил побежденным из этой борьбы. Трудовое человечество было бессильно в единоборстве с природой, ибо класс порабощал класс.

Деспотии прошлого губили цветущие края. Бесконечные междоусобные войны среднеазиатских народов обрекали на гибель цветущие края и города.

Голодные степи, пустыни, пески протянули свои алчные просторы туда, где раньше были русла плодоносных рек. Обнищавшие потомки древних народов сотни лет влачили голодную жизнь в степях. Здесь властвовал беспощадный закон. Он гласил: не давай крестьянину воды ни много, ни мало. Сытый — он завоюет тебя. Голодный — обокрадет. И только полуголодный будет покорен.

«Вода — это кровь»,— говорит народ, подразумевая живительную для посевов силу воды. Кто держит воду, тот на Востоке властелин.

Вода стала собственностью советского народа. Свободные люди пошли в наступление на засуху и пустыню. 160 тысяч колхозников Узбекистана по собственному почину сошлись для того, чтобы изменить направление воды, дать питание голодной сухой земле.

Колхозники нанесут пескам, вечному бесплодию первый смертельный удар, отвоевывая у мертвой пустыни цветущую жизнь.

Изложенное выше — тема нашего фильма.

Современная тема! Сколько нас, советских художников, мечтает о ней, ищет ее. Тема строительства Ферганского канала — подлинное сегодня, которое одновременно уже и завтра. Это ни с чем не сравнимо по своему захватывающему интересу.

Сердцевиной фильма будет показ будущего через настоящее.

Но как истинное понимание будущего растет из глубокого знания прошедшего, так и тема нашего завтра органически вырастает из прошлого народов Востока.

Вот почему в нашем фильме о Ферганском канале пройдут и грозные войска Тамерлана и сам Тамерлан [1] — человек с белой бородой и светлыми глазами, взгляда которых не выдерживал ни один смертный, и расцвет великолепного древнего города Ургенча, и гибель его, лишенного вод.

Вот почему кадры нашей картины покажут бедняка-певца Тохтасына и его дочерей, отданных ростовщику в обмен на воду для засыхающего поля отца.

Вот почему зритель увидит бунт бедняков против закрытых плотин, обрекавших на голод сотни людей, увидит страшные обычаи прошлого и воду, несущую кровь, прежде чем самой стать живительной кровью плодоносных земель Ферганы — жемчужины Узбекистана...

И над всем этим будет мощно звучать симфония сегодняшнего радостного труда, тема строительства Ферганского канала.

„Иван Грозный" 1945

„ИВАН ГРОЗНЫЙ"

ФИЛЬМ О РУССКОМ РЕНЕССАНСЕ XVI ВЕКА

Есть исторические персонажи, с которыми литературная традиция и легенда сыграли злую шутку. 189

Был в Англии честный военачальник. Он даже отличился в боях. Был героем. И лег под своды фамильного склепа, овеянный шумом крыльев славы. И нужно же было, чтобы некий сочинитель в поисках фамилии, подходящей для монументальной фигуры пройдохи, чревоугодника и сластолюбца,— нашел бы нужное ему созвучное словосочетание как раз в имени покойного достойного английского джентльмена.

Фальстаф так перекликается игрой слов с false stuff *, что трудно было не соблазниться этим именем и, очернив память исторического носителя этого доброго имени, навеки закрепить его за бессмертной фигурой шекспировского героя вовсе противоположного нравственного облика!

Защиту памяти бедного исторического сэра Фальстафа взял на себя Бальзак. И в тот именно момент, когда сам он собирался в незаконченном фрагменте романа обелить память одной исторической фигуры большого государственного калибра и ума.

Еще в «Утраченных иллюзиях» он писал об этой королеве, чья политическая мудрость на долгие годы была заслонена мелодраматическими деталями ее непосредственной деятельности.

Назовите имя Екатерины Медичи, и она мгновенно предстанет перед вами окруженная всеми атрибутами романов Дюма: отравленными перчатками, отравленными свечами, отравленными цветами, отравленными страницами Библии.

---

* Мы бы сказали: «Вредный элемент»! (*Прим. С. М. Эйзенштейна*).

И кровавые отсветы станут бросать на ее облик страшные огни Варфоломеевской ночи...

Бальзак писал:

«Дерзните... восстановить прекрасную, великолепную фигуру Екатерины Медичи, которую вы заклали в жертву предрассудкам, все еще тяготеющим над нею».

И прекрасное великолепие этой фигуры он видел в том, что она была одним из пионеров по созданию золотого века великого национального Французского государства эпохи Короля Солнца в XVII веке. Об этом Бальзак пишет в другом месте: «Вольтер продолжал дело Паскаля. Людовик XIV продолжил дело Екатерины Медичи и Ришелье»...

К такого же рода историческим персонажам, чья репутация немало пострадала от литературной традиции, относится и мой герой.

Историки определенного склада и писатели определенной тенденции заклеймили этого современника Екатерины Медичи маньяком бессмысленной жестокости.

И это настолько широко, что мало кто сейчас поверит в то, что именно он, ославленный в истории как безумец и садист, очень вразумительно осуждал свою современницу Екатерину за... бессмысленную жестокость именно этих огней Варфоломеевской ночи!

Между тем именно это писал в своем письме императору Рудольфу [1] о Варфоломеевской ночи герой законченного мною сценария и будущего моего фильма... Иван Грозный!

Судьба этого человека удивительна.

В детстве никто им лично не интересовался, но фигура его служила средством ожесточенной борьбы между отдельными придворными партиями.

С исторической памятью о нем случилось то же самое.

Мало кто вникал в суть его великолепной государственной деятельности — до мельчайших черт предвосхитившей то, что победоносно удалось совершить Петру Великому.

Но зато яростно использовали его таинственную и подчас зловещую фигуру — в целях полемических и в целях политической борьбы.

В те десятилетия, когда дряхлевший и изживший себя исторически царизм ожидал лишь мощного дуновения Октябрьской революции, чтобы навсегда разлететься осколками разбитого вдребезги,— либеральные историки и литераторы видели в образе Грозного — первого российского венчанного царя — и в страстностях его характера слишком благодарную мишень для атаки царизма современного, то есть изживавшего себя, готового сойти со сцены и тем более судорожно хватавшегося за власть.

При этом они забывали, что к разным этапам истории приходится подходить по-разному, и то обстоятельство, что то, что является прогрессивным в эпоху российского Ренессанса XVI века, может оказаться глубоко реакционным для конца XIX и начала XX века!

Централизация государственной власти в единых руках абсолютного монарха для той эпохи была таким же единственным условием спасения и жизненности страны и государства, раздираемого личными интересами феодальных группировок, как сейчас единственным залогом жизнеспособности и победоносности народов, вступивших в смертельную борьбу с нацизмом, является единство их устремлений под руководством вождей, которых по вольному демократическому выбору народы ставят во главе своих стран, доверяя им свои судьбы и будущее.

Но мракобесом и кровавым псом окажется тот, кто в великий век демократических свобод XX столетия приемами средневекового феодального разбойника с большой дороги, воровски захватив власть у своего народа, обратив в новое рабство свой собственный народ, двинется на покорение и порабощение миролюбивых соседей и других стран.

Он будет смешон, будучи пригвожден к позорному столбу истории в образе Аденоида Хинкеля[2] в гениальной комедии Чаплина — он будет отвратителен и мерзок в своем прообразе Адольфа Гитлера в кровавой трагедии, развернутой им по обоим полушариям нашей планеты.

И вместе с тем это нисколько не будет мешать пониманию того факта, что исторически-прогрессивными и положительными окажутся для своего времени те пути к объединению государства и централизации власти, которыми проходит повсеместно этот процесс в XV и XVI веках, откладываясь в истории весьма драматической деятельностью Людовика XI, Карла VIII, Елизаветы Английской, Екатерины Медичи или царя Ивана Васильевича Грозного.

Рука врагов, сокрушенных Иваном в его исторической борьбе за Московское государство, сделала все, что могла, чтобы очернить память о том человеке, который при жизни твердой ногой попирал их змеиные головы.

Там, где об его железную нерушимость разбивались копья интервентов и вдребезги раскалывались кинжалы наемных убийц, там услужливо потоками клеветы разливались ядовитые перья беглых изменников, высланных шпионов, обезвреженных наемников враждебных государств.

Именно таковы первые «беспристрастные» сведения о Московском государстве и истории государствования Ивана Грозного, появившиеся еще при жизни Ивана за границами тогдашней России.

Одно из них принадлежит князю Курбскому [3], бывшему другу и ближайшему соратнику Ивана, чье честолюбие и зависть, умело разожженные иностранной агентурой, заставили его, предательски проиграв битву под Невелем, перейти на сторону врагов России.

Свою переполненную ядом и ненавистью к Ивану историю его царствования он выпускает в тот момент, когда победоносного Ивана хотят избрать на польский престол.

Составленная со всем демагогическим блеском предвыборной агитационной литературы сегодняшнего дня, она несет единственную цель — кроме отдушины озлобленного предателя, не сумевшего из своего предательства извлечь нужной ему пользы,— запугать польских избирателей и восстановить их против Ивана. (Это, кстати сказать, наравне с другими причинами вполне удалось князю Курбскому.)

Другой источник — записи двух немцев — Таубе и Крузе — имел целью послужить «оправдательным материалом» для готовившейся интервенции в пределы Московского государства.

Третий источник — записки немца-опричника Штадена, бывшего на службе у Ивана; записки, поражающие своим чисто нацистским цинизмом бессовестного наймита,— вообще имели целью быть лишь приложением к подробному плану «оккупации Московии», который Штаденом был представлен императору Рудольфу II, и т. д. и т. д.

Прибавьте к этому гору антиивановских памфлетов эпохи Ливонской войны, одинаково охотно печатавшихся как в Риге (! !), так и в Нюрнберге (! ! !) XVI века, вопивших о «зверствах русских», с изображением русских, рассекающих в куски (!) женщин и поедающих (!) младенцев,— и вам станет понятен тот исходный комплекс материалов, который способствовал созданию легенд о «бессмысленно кровавом маньяке Иване».

Если мы обратимся к более объективному источнику истории — к творениям русских хроникеров XVI века — к летописцам, то и тут мы найдем немало страшных и жестоких страниц биографии нашего героя. Но мы стали понапрасну искать хотя бы одной страницы, где бы они оказались... бессмысленными и необоснованными.

Иван действительно идет походом на Псков и Новгород.

Он действительно жесток в своих репрессиях.

Но объективный летописец так же бесстрастно объясняет и то, *за что* так жестока расправа.

И этой «пустяковой» причиной оказывается — готовность и договоренность правительственной верхушки обоих этих городов и областей — *вопреки воле народа!* — целиком от-



С. Эйзенштейн работает с Н. Черкасовым (фильм «Иван Грозный»)



С. Эйзенштейн и М. Михайлов на съемках фильма «Иван Грозный»

Поиски образа. Рисунки С. Эйзенштейна к фильмам «Александр Невский» и «Иван Грозный»





делиться от Московского государства и в личных своих выгодах и интересах перейти к соседней Ливонии!

И так — шаг за шагом, страница за страницей — исторические записи открывают нам не только глубокую осмысленность, но и простую историческую необходимость поступать так, как поступал Иван, с теми, кто искал в своих личных корыстных целях путей к развалу, распродаже и предательству своего отечества.

Того отечества, которое собирал, укреплял и победоносно водил в бой великий государственный ум Ивана Грозного.

Не обелять его в народной памяти, не делать из Ивана Грозного (Ivan the Terrible) Ивана Сладчайшего (Ivan the Sweet) собираемся мы в нашем фильме!

Но сделать то, на что имеет право всякий герой прошлого: объективно показать полный разворот и размах его деятельности. Ибо только это может объяснить все черты, неожиданные или темные, иногда суровые и часто страшные, которыми должен был обладать государственный деятель такой страстной и кровавой эпохи, какой был Ренессанс XVI века — все равно — в залитой ли солнцем Италии, в Англии, становившейся в лице королевы Елизаветы королевой морей, во Франции, Испании или Священной Римской империи.

Показать Ивана во всем размахе этой деятельности и борьбы за Московское государство — вот что лежит в основе фильма

И нужно прямо сказать, что деятельностью и борьбой это было громадной и кровавой.

Но ни одного грамма пролитой крови мы не собираемся сбрасывать со счетов биографии царя Ивана.

Не обелить, но объяснить.

Сохранить, сделав понятной, мы хотим титаническую деятельность этого завершителя объединения Российского государства вокруг Москвы.

И сегодняшний зритель — англичанин, американец или русский — не сможет не понять решительной деятельности, необходимой жестокости, а подчас и беспощадности человека, которому историей была доверена миссия создать одно из сильнейших и крупнейших государств мира!

Ибо сегодня, в дни войны, как никогда, понятно всякому, что достоин смерти тот, кто зовет к развалу отечества, что достоин кары тот, кто переходит на сторону врагов своей родины, что нужно быть беспощадным с тем, кто открывает врагу границы своей страны.

Так, не утаивая и не смягчая ничего в истории деятельности Ивана Грозного, ничем не посягая на грозную романтику этого великолепного образа прошлого, мы сумеем донести его в целости до зрителей всего мира. И этот образ, пугающий и привлекатель-

ный, обаятельный и страшный, в полном смысле слова — трагический по той внутренней борьбе с самим собой, которую он вел неразрывно с борьбой против врагов своей родины, станет близким и понятным сегодняшнему человеку.

Вокруг него мы постараемся воскресить всю плеяду его врагов и сподвижников,

людей того русского Ренессанса XVI века, которые никогда не появлялись до сих пор на экране во всем размахе своих государственных страстей и интересов,

людей того «третьего Рима», как любили они называть свою Москву, видя в ней уже тогда преемницу ведущей исторической роли, когда-то бывшей за Византией и за Римской империей.

Перед зрителем пройдут образы русских феодальных князей и бояр, не уступающих Цезарю Борджиа и Малатесте, князей церкви, по властности достойных римских пап, по политической интриге равных Макиавелли и Лойоле, русских женщин, не уступающих Екатерине Медичи и Марии Кровавой.

«Внезапно» возникшее в XVI веке единое сильное Московское государство было неожиданностью для Запада. «Откуда внезапно появился этот московский царь и это сильнейшее государство на Востоке?» — встревоженно писали друг другу дипломаты, гуманисты, князья и короли Запада.

Мы — люди Москвы XX века — пережили такое же недоумение Запада, постепенно «открывавшего» советскую Москву XX века, как некогда, изумляясь, удивленный Запад неожиданно «открывал» наших предков той героической Красной Армии, которую к своему ужасу и на свою гибель столь неожиданно для себя сейчас «открыл» и познал Гитлер!

Показать, кем были эти наши предки, показать русский народ в его прошлом, показать его в живых образах своих государственных деятелей, в их страстях, в их борьбе, во всем их историческом калибре прошлого — вот что входит в наши задачи.

Показать великую традицию патриотизма, любви к Родине, беспощадность борьбы с врагами, где бы и кем бы они ни были, — вот что входит в цели показа нашего фильма.

Когда ближе знакомишься с человеком, естественно, хочется самому представить, а ему познакомиться с вашей женой, двоюродным братом, отцом, матерью, бабушкой.

Если случится, что жив еще и прадедушка, то, к обоюдному удовольствию, это совсем хорошо.

Так же и в дружбе народов: сближаясь, как сейчас, все ближе с нашими английскими и американскими союзниками, нам все глубже и лучше хочется узнать друг друга.

И на этом пути ознакомление друг друга с историческим прошлым наших народов, с нашими прапрадедами и прапрабабками — один из путей лучшего и более глубокого познания между собой тех, кто в священном союзе ведет прекраснейшую и наиболее светлую борьбу, которую когда-либо вело передовое и прогрессивное человечество.

Наш фильм о веке Ивана Грозного трудится в этом именно направлении!

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О МОИХ РИСУНКАХ

К ИЗДАНИЮ СЦЕНАРИЯ „ИВАН ГРОЗНЫЙ“

В двенадцатом году Москва, говорят, загорелась сразу с четырех сторон.

«Со всех концов Русь Иванову огнями восстаний подпаливать!» — призывает в сценарии предатель Курбский.

А сквозь грохот раскатов грома поют вещие голоса в увертюре:

На костях врагов
С четырех концов
Царство Русское поднимается...

Так ли именно выражался исторический Курбский,
так ли загоралась Москва —
установить трудно.

Но есть один процесс, который неминуемо именно так — сразу, одновременно, мгновенно — начинается со всех концов, со всех сторон.

Это — процесс сочинительства фильма.

Законченный фильм представляет собой ни с чем не сравнимое сонмище самых разнообразных средств выражения и воздействия:

историческая концепция темы, сценарная ситуация и общий драматический ход, жизнь воображаемого образа и игра реального актера, ритм монтажа и пластическое построение кадра, музыка, шумы и грохоты, мизансцены и взаимная игра фактур тканей, свет и тональная композиция речи и т. д. и т. д.

В удачном произведении все это слито воедино.

Всем управляет единый закон. И кажущийся хаос несоизмеримости отдельных областей и измерений сопрягается в единое закономерное целое.

Однако как возникает это будущее целое, когда приступаешь к воплощению раз заразившей темы?

Как пожар Москвы, со всех концов сразу.

И с самых неожиданных и непредвиденных сторон.

Так внутри отдельных слагающих областей,

так же — в отношении вещи в целом.

Драматический характер фильма о царе Иване сразу вспыхнул сценой, уложившейся где-то около второй половины сценария.

Первым эпизодом, возникшим в воображении,— эпизодом, оказавшимся стилистически ключевым, — была сцена исповеди. Где и когда она пришла в голову, уже не установить.

Помню, что пришла первой.

Второй сценой — пролог: смерть Глинской.

В ложе Большого театра*.

Первый набросок сцены — на обороте билета с траурным силуэтом.

Эпический колорит сценария возник с третьим эпизодом: свечой над Казанью.

Сразу же после прочтения песни о взятии Казани.

Так внутри отдельных областей.

В движении драмы:

сперва где-то около конца,

потом — вдруг пролог,

затем — неожиданно середина.

Так же в биографии образа.

Вот сцена из старости,

затем внезапно — детства,

потом — расцвет молодости.

Так и по отдельным областям между собой.

Одну сцену видишь живым явлением жизни,

другую играешь,

третью слышишь,

четвертую видишь кадром,

пятую ощущаешь системой монтажных стыков,

шестую — хаосом световых пятен.

И на клочках бумаги возникает то обрывок диалога, то схема расположения действующих лиц на плитах пола, то «указание художнику» о мягких гранях сводов, то... «режиссеру» о ритме еще не написанной сцены, то «соображения композитору» о четырех образных слагающих лейтмотив темы Грозного, то «поэту»—о характере озорной песни и куплетах будущих Фомы и Еремы.

То, внезапно отбрасывая все слова и начертания, клочки бумаги начинают лихорадочно заполняться рисунками.

---

* В подлиннике далее зачеркнуто: «На траурном заседании в годовщину смерти Ленина в 1941 году».

Без конкретного ви́дения людей в деяниях, действиях, взаимных размещениях невозможно записать их поступки на бумаге.

Перед глазами они ходят беспрерывно.

Иногда так осязаемо, что, не раскрывая глаз, кажется, можешь нанести их на бумагу.

Перед кинокамерой им предстоит возникать через год, два, три

Пытаешься запечатлеть существеннейшее на бумаге.

Возникают зарисовки.

Они не иллюстрации к сценарию.

И еще меньше — украшения книжки.

Они — иногда первое впечатление от ощущения сцены, которая потом сценарно с них списывается и записывается.

Иногда — паллиатив возможности уже на этом предварительном этапе подсмотреть поведение возникающих действующих лиц.

Иногда — концентрированная запись того ощущения, которое должно возникнуть от сцены, чаще всего — поиски.

Такие же бесконечные поиски, как двадцать раз переламываемые ходы движения сцены, последовательности эпизодов, смены реплик внутри эпизода.

Иногда снятая в будущем сцена ничего с виду общего с ними иметь не будет.

Иногда — окажется почти ожившим наброском, сделанным за два года до этого.

Иногда вместе с кучей черновых записей сцен даже в сценарий не войдет.

Иногда вместе со сценой останется за пределами рабочего сценария.

Но иногда же из этих набросков родятся жесткие установки для постройки декораций.

Иногда — та или иная черта грима или линия костюма.

Иногда они определяют собой образ будущего кадра.

Иногда окажутся прописью для будущих ракурсов движения актера.

Эти рисунки наименее закончены, наиболее мимолетны, чаще всего понятны одному лишь автору.

Образец их — выхваченные из сотни набросков три ракурса Ивана в сцене покаяния перед фреской Страшного суда.

Участники процесса зрительного и драматического освоения темы — эти наброски, вероятно, способны и читателю помочь в получении более полного ощущения авторского замысла, изложенного пока что на бумаге.

С этой единственно целью, несмотря на их профессиональное несовершенство, публикуются эти рисунки.

Тысячи две их собратьев продолжают лежать по папкам. И вместе с напечатанными просят снисхождения у читателя; зрительные стенограммы — они на большее и не претендуют.

КРУПНЕЙШИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ

Иван Грозный! Кого не волновала с детства эта романтическая, таинственная и порою зловещая фигура?!

Изображению Ивана Грозного посвящены многочисленные исторические повести, рассказы, драмы, известные всем еще с детства. И фигура могучего московского царя XVI века казалась знакомой.

Однако за всем этим полного исторического значения его личности не улавливалось: он казался персонажем из мелодрамы. А между тем этот человек был реальной исторической фигурой, крупнейшим государственным деятелем, который совершил для своего века целый переворот, учредив единодержавие.

И неизменно при упоминании имени Грозного перед нами возникает образ могучего своенравного старца. А ведь первый царь всея Руси, как и все люди, имел юность, молодость, годы зрелой возмужалости, прежде чем достиг того преклонного возраста, в каком мы знаем его по живописи, романам, поэмам, пьесам.

Иван был блестящим полководцем. Еще пламенным молодым человеком он покоряет Казань. Он совершает победоносные походы на Запад против Ливонии, пробиваясь к Балтике. Он первый завязывает крупные международные связи с западными государствами, вступает в военный союз с Англией.

Образ царя-строителя, царя-созидателя, прогрессивного и передового, всегда затмевался мрачной тенью Грозного, царя последних годов его царствования.

В нашу задачу входило воссоздать облик этого удивительного государственного мужа: нарисовать его молодость, осветить те стороны его деятельности, которые оставались в тени, объяснить.

почему Иван был вынужден вести борьбу, беспощадную и безудержную, против всех тех, кто противился единству России.

Задача очень трудная, но и бесконечно увлекательная: хотелось, сохранив монументальный образ Грозного, сделать его понятным и доступным. Хотелось изобразить, как складывались жизнь и борьба московского царя, как эта борьба и жизнь влияли на характер этой необычайной и выдающейся личности.

Нужно было и по обликам и по характеру как бы «отмотать» назад сложившееся у нас представление о Грозном, вернуться к годам начала его деятельности, искать исходных моментов становления его образа и в нескольких сериях (двух или трех) дать Грозного [1] во всей полноте его примечательной деятельности. Конечно, кинематографу не охватить здесь всего. Но можно дать узловые точки судьбы этого человека, одержимого государственной идеей, человека, вынужденного ради этого терять друзей, во имя этого расправляться с близкими и родственниками и ради своих идеалов не щадить ни других, ни самого себя.

Обычный метод (и западный прежде всего) сводится к тому, чтобы исторический персонаж представить « в домашнем виде» — с внутрибытовой стороны, на уровне обыденных его поступков и поведения.

Мы ставили себе задачу противоположную. Нам хотелось поднять фигуру Грозного над случайно бытовыми черточками его характера и постараться уловить в человеке черты трагической величественности его исторической роли прежде всего. Отсюда и стиль картины, особенности поступи ее темпа и ритмов, пение хоров и замечательная музыка Сергея Прокофьева, стремившиеся создать единое, монументальное целое с мощной фигурой московского царя, которую с таким обаянием, убежденностью и внутренней силой играет один из самых любимых актеров нашего народа Николай Черкасов.

Жаров, Серафима Бирман и Целиковская, Бучма и Названов и молодые актеры Кадочников и Кузнецов воссоздают образы окружающих Ивана — врагов и друзей его, соперников и соратников, предателей и близких ему.

Прекрасная работа операторов Москвина [2] и Тиссэ делает эти образы осязаемыми для нашего зрителя, с неослабевающим интересом и любовью ищущего в прошлом нашего народа корни и предпосылки к той чудодейственной мощи, которую проявила наша страна в незабываемой победоносности ее великой Красной Армии.

Легко и радостно преодолевать трудности киноработы в славные годы побед нашей страны над тупым и кровожадным фашистским зверем.

Автобиографические записки

СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ

ЭЙЗЕНШТЕЙН — МЕМУАРИСТ

В историю мемуарной литературы публикуемые здесь автобиографические записки С. М. Эйзенштейна войдут как одно из наиболее ярких и своеобразных явлений. 203

Обычно воспоминания пишутся автором на склоне лет, когда возникает потребность как бы подвести жизненные итоги.

Иногда эти записи вырастают из дневников, ведущихся систематически на протяжении ряда лет.

Иногда — это камуфлированная мемуарной формой защита сегодняшних позиций автора.

Иногда — попытка оправдаться в глазах будущих биографов.

И хотя почти все мемуаристы старательно оговаривают свою объективность (действительно, многие из них добросовестно излагают факты, которые потом историки подвергают сопоставлению с другими свидетельствами), все же, вероятно, автобиографические записи ценны прежде всего именно своей субъективностью, тем, что, прочитывая в них не только текст, но и подтекст, можем мы восстановить неповторимый и индивидуальный облик автора.

Эйзенштейн начал писать свои воспоминания в возрасте, который трудно определить как преклонный (хотя появление их и было вызвано болезнью), и опирались они не на записные книжки, а на исключительную память автора, натренированную не только его редкой эрудицией, но и свойствами профессии кинорежиссера, то есть на память обостренно визуальную.

Публикуемые страницы в этом виде не предназначались автором для печати. Они должны были лечь в основу тех «мемуаров», которые художник собирался впоследствии окончательно «смонтировать», привести к единому знаменателю, придать им более стройный вид.

Это ему не удалось сделать, но именно из-за этой незавершенности представляют они сегодня для нас особый интерес, так как полностью раскрывают удивительно своеобразный п р о ц е с с мышления автора.

В результате перед нами возникает как бы некий автопортрет, из которого мы можем почерпнуть больше о личности художника, чем из официальных биографий, где многое из того, что предстает в его фильмах или статьях в завершенном виде, обнаруживается во всей своей противоречивой сложности и глубине.

В целом эта в известной мере исключительная биография становится типической, так как рисует извилистый, но в то же время честный путь советского интеллигента на рубеже двух великих эпох, тот путь к революции, который проделала вместе с ним и значительная часть поколения, определившего во многом дальнейшие достижения советской культуры.

Объективная ценность этих страниц не только в том, что становятся нам доступными факты биографии замечательного советского режиссера, но и в том, что описанные в них события, люди, встречи сами по себе представляют интерес как редкие материалы о столкновении революционного художника с буржуазной действительностью Европы и Америки тридцатых годов нашего столетия.

Не забудем, что Эйзенштейн был первым советским художником, приглашенным после мирового успеха его фильма «Броненосец «Потемкин» в капиталистический Голливуд, и поэтому его вместе с Владимиром Маяковским, также посетившим США, можно рассматривать как достойных представителей нашего государства, как активных и боевых пропагандистов идей социалистического искусства за рубежом.

В этой миссии Эйзенштейну пригодилось воспитание, полученное им в детстве. Он свободно владел тремя европейскими языками, а накопленные им уже в годы Советской власти энциклопедические знания в различных областях культуры буквально ошеломили представителей западноевропейской и американской интеллигенции, с которыми пришлось ему встречаться.

Заграничные поездки Эйзенштейна стали датами в культурной жизни зарубежных стран как убедительное и конкретное свидетельство превосходства и зрелости советской культуры, так удачно персонифицированной в облике художника и ученого.

Недаром парижский еженедельник «Ар», публикуя в феврале 1961 года обзор наиболее значительных событий тридцатых годов, помещает портрет Эйзенштейна с упоминанием о его знаменитом выступлении в стенах Сорбонны, которое так увлекательно описано в публикуемых здесь мемуарах.

Литературное наследие Эйзенштейна огромно.

Он был одним из тех редких художников, для которых органической потребностью являлось не только теоретически осмыслить то, что осуществлялось на практике. Эйзенштейн обладал еще к тому же темпераментом ученого исследователя с широким кругом интересов, и совмещалось это с природным даром педагога, щедро передававшего свой опыт молодому поколению кинематографистов.

Эйзенштейн не стремился создать свою «систему», но мыслил он целеустремленно и с настойчивой систематичностью проводил в жизнь выработанную им методику кинематографического мышления, оказавшую большое влияние на развитие всего мирового киноискусства.

На этом пути ожидали его и большие открытия и огорчительные разочарования. Но такова судьба всякого новатора, а тем более художника, волей исторических судеб призванного быть первооткрывателем закономерностей нового, социалистического киноискусства. Об этом откровенно, без утайки иногда жестоко по отношению к самому себе рассказано в мемуарах.

Читать об истории всякого изобретения всегда увлекательно, и страницы мемуаров Эйзенштейна, посвященные возникновению теории «интеллектуального кино» и методу монтажных ассоциаций, будут восприняты кинематографистами с огромным интересом.

Для неподготовленного читателя овладение мемуарами Эйзенштейна — нелегкий и непростой труд не только потому, что перенасыщены они огромным количеством событий, фактов и людей (чьи имена мелькают в подлиннике нерасшифрованными, так как автор обращался к эрудиции тех, у кого эти имена сразу вызывали соответствующие ассоциации), но и потому, что, в отличие от своих теоретических статей, Эйзенштейн пробовал набрасывать эти страницы своеобразным методом, о котором он пишет:

«Чаще всего эти страницы — чистейший сколок с плацдарма, на котором в самом процессе писания возникает не меньше, чем имеется в уже готовых выводах и намерениях, когда какой-то элемент темы внезапно интенсивно начнет проситься на бумагу.

Поэтому это не только приключенчески увлекательная «поездка» по картинам и образам прошлого, но и раскрытие на этом пути таких выводов и сочетаний, на которые отдельные разрозненные факты и впечатления — вне сопоставления — не имели ни права, ни основания претендовать!»

Внимательный читатель отметит и глубокую причину, лежащую в основе этого метода «ассоциативного» письма.

Она коренится отнюдь не в стилистической прихоти художника.

Описывая свое детство и относясь иронически и сугубо критически к его внешне поверхностной «идилличности», Эйзенштейн ищет в нем те явления, которые повлияли впоследствии на формирование его личности. Одно из них обнажает он до предела — это те «шоры» буржуазного воспитания, некритического следования образцам, которые внедрялись в сознание подростка как некие извечные каноны.

Художник борется с влиянием отца (вспомните эту же тему, трагически пронизывающую неоконченную поэму «Возмездие» Александра Блока) и в этом сначала неосознанном, детском, а впоследствии и юношеском бунтарстве видит автор одну из причин своих неустанных поисков и оправдание, в частности, методики своего мышления.

«Тираны-папеньки были типичны для XIX века.

А мой — перерос и в начало XX-го!

И разве эти страннички не вопиют о том моральном гнете, который был в семье?!

Сколько раз ученым попугаем примерный мальчик Сережа, глубоко вопреки своим представлениям и убеждениям, заученной формулой восторга отвечал на вопросы папеньки — разве не великолепны его творения?..

Дайте же место отбушевать протесту хотя бы сейчас, хотя бы здесь!

С малых лет — шоры манжет и крахмального воротничка там, где надо было рвать штаны и мазаться чернилами.

... Я поражаюсь, как при всем моем благонравии к чертям я сломал весь этот наперед прочерченный бег по конвейеру.

Почва к тому, чтобы примкнуть к социальному протесту, вырастала во мне не из невзгод социального бесправия, не из лона материальных лишений, не из зигзагов борьбы за существование,

а прямо и целиком из прообраза всякой социальной тирании, как тирании отца в семье, пережитка тирании главы рода в первобытном обществе».

Этот протест против всяческих шор, это желание докопаться самому до основ искусства, это органическое стремление к поиску новых средств выразительности, способных отразить круг тех революционных идей, которые возникли перед художником, пронизывают всю жизнь Эйзенштейна. Поэтому так естественно пришел он к диалектическому мышлению. Поэтому так страстно ненавидел он догматизм и защищал от него творческую сущность марксистского миропонимания.

И если мемуары Эйзенштейна из-за своей стилистики могут иногда затрудненно восприниматься читателем, то потраченные усилия в результате полностью искупаются тем, что из богатства ассоциаций в конечном счете вырисовывается абрис самого Эйзенштейна, художника предельно искреннего, жестоко самокритичного и в то же время воинствующего, чьи полемические удары направлены прежде всего против окостеневших форм буржуазного искусства, чья ирония как бы скальпелем вскрывает нарывы капиталистического образа жизни.

Этот «поток сознания», может быть, и не представлял бы для нас такой ценности, если бы за всей его сложностью не ощущался всегда прочный стержень убежденности революционного художника, если бы не прочитывалось то «сквозное действие», которое лежало в сердцевине главной задачи Эйзенштейна — всегда и на всех фронтах бороться за силу, своеобразие и неповторимость советского революционного искусства.

Борьба за принципы этого искусства и была пафосом жизни художника.

Героизм народных масс стал основным пафосом его фильмов. Ему по праву принадлежит честь создания подлинно эпических произведений, наполненных таким широким дыханием времени, на которое уже не способно склеротическое, страдающее одышкой искусство буржуазного общества.

Но Эйзенштейн не страдал пороком дешевого нигилизма. Он понимал, что имеет дело с недобитым и еще опасным противником. Он стремился изучить его ухватки, не для того чтобы перенять их, а для того чтобы отобрать, усвоить, переварить нужное и ценное, отбросив гнилое, бесполезное и враждебное. Надо научиться побеждать врага «оружием равных», не убегать от схватки, а сражаться с ним на его же территории и пригвоздить намертво.

С этой целью внимательно изучал Эйзенштейн механику воздействия на зрителя различных методов, применявшихся художниками отдаленных стран и эпох. Хозяйственным, острым и умным глазом прикидывал он, что может из этого арсенала пойти на вооружение новой, социалистической культуры.

Для этого нужно было точно распознать — где друзья и где враги, где

тантся элементы подлинно демократического наследия, заложенные, как учил Ленин, в национальной культуре каждого народа.

Поэтому и удалось ему в своей творческой практике так ярко отобразить культуру мексиканского народа, что даже неоконченный его фильм, растащенный впоследствии на куски спекулянтами и киноподельцами, лег в основу национального мексиканского киноискусства.

Прочтите внимательно строки, посвященные образу Мексики. Это страницы не поверхностной журналистики, а великолепной прозы, насыщенные любовью к мексиканскому народу, его истории, его революционной борьбе, страницы, пропитанные теми ассоциациями, которые могут возникнуть лишь от глубокого и всестороннего знания. И вы поймете, почему неоконченный фильм Эйзенштейна вошел в классику мирового киноискусства. В мемуарах Эйзенштейна, как нигде, раскрывается секрет той поразительной изобразительной культуры, которой исполнена композиция его кадров. В своем мексиканском фильме он не довольствуется живописными ассоциациями, возникающими от произведений Эль Греко, Калло, Домье или Гойи.

В Одесском музее открывает он две картины малоизвестного итальянского живописца Маньяско и записывает в своем дневнике:

«Мне Маньяско интересен тем, что, пожалуй, не столько Эль Греко, сколько монахи Алессандро Маньяско стилистически определили облик и движение моего Ивана Грозного — Черкасова».

И каким убедительным ответом поверхностным критикам, упрекавшим Эйзенштейна в «западничестве», служат строки мемуаров, посвященные цвету, где восторгается он живописностью русского пейзажа Вологды, природным вкусом, которым отличаются изделия народных русских умельцев. Как умеет он найти в этой полнозвучной кустодиевской гамме перекличку с яркими полосами домотканых мексиканских сарап.

А в своих исторических фильмах об Александре Невском и Иване Грозном раскрыл он такую сокровищницу пластической культуры русского Возрождения и своеобразие русских национальных характеров, что до сих пор прокручивают на тысячах кинопроекторов всего мира рулоны этой пленки, вызывающей восхищение красотой нашей национальной культуры и величием подвигов героев нашей истории.

«Тяга к обобщению — основная моя болезнь — род сладостного недуга»,— пишет Эйзенштейн, обладавший способностью не только анализа, но и синтетического широкого обобщения самых различных сторон человеческой культуры.

Отсюда смелое сопоставление поэтики Пушкина и Гоголя с культурой китайского народа, о которой он пишет:

«Конечно, и в этом направлении самые любопытные образцы дают китайцы, у которых единство живописного и литературного письма одинаково растет из первичного зрительного восприятия и его специфических особенностей...»

Так из анализа пушкинской прозы и особенностей мышления китайцев вырастает мысль о звукозрительном контрапункте, оплодотворившая не только творчество Эйзенштейна, но и все развитие мирового киноискусства.

Размышления о природе крупного плана, бытовавшего в сознании кинематографистов лишь как технический прием, расширяются до осознания его как нового средства воздействия путем привлечения опыта не только живописца Эдгара Дега, но и неожиданно литературных приемов Эдгара По. И так же свободно опять входят в круг ассоциаций мексиканские маски смерти, а все вместе вновь возвращается к строфам Пушкина, и тогда полностью разматывается «клубок» сопоставлений и становится понятным, как обогащает кинематографиста это щедрое общение с живописью и литературой и где корни той своеобразной стилистики, которые сделали Эйзенштейна непревзойденным мастером кинематографической поэтики.

Особый интерес представляют те страницы, где описывается ход мышления художника, приведший его к теории «интеллектуального кино». Эту теорию защищал он с такой страстью не потому, что представлялась она ему универсальной, но потому, что считал ее органически выросшей из потребностей социалистического киноискусства, на чьи плечи легла историческая миссия не только объяснить мир, но и изменить его.

Искусство умное, глубокое, освобожденное от воли денежного мешка, единственное в мире свободное киноискусство противостоит голливудской «фабрике снов», преследующей лишь одну цель — выкачивание денег и одурманивание сознания зрителей.

Мемуары изобилуют и портретами людей. Иногда это только отрывочные зарисовки, иногда это как бы групповые портреты, где на одном полотне изображены, казалось бы, столь различные персонажи, но и они оказываются объединенными ассоциациями художника.

Так возникают на этих страницах образы Леона Муссинака, Стефана Цвейга, Зигмунда Фрейда и Всеволода Мейерхольда.

Эйзенштейн восхищенно любил Мейерхольда, чьим учеником он был, и в то же время отталкивался от него, как и сам Мейерхольд страстно и противоречиво относился к своему учителю — Станиславскому.

В отношениях больших людей все не так просто, как кажется иногда некоторым театроведам. В них присутствует все та же «любовь-ненависть», о которой писал Андрей Белый в своих мемуарах об Александре Блоке.

Здесь всегда диалектическая сложность и напряженность в столкновении больших и сложных художественных индивидуальностей, и об этом откровенно и смело пишет Эйзенштейн.

Страницы автобиографических записок защищают Эйзенштейна не только от врагов, но и от непрошеных «друзей», некоторых зарубежных искусствоведов, сознательно искажавших облик замечательного советского режиссера, пытаясь подравнять его под традиционную буржуазно-идеалистическую схему, рисующую якобы неизбежный извечный конфликт между художником и обществом, и пытаясь изобразить Эйзенштейна жертвой такого конфликта.

Путь Эйзенштейна был сложен и противоречив, но его творческие трудности возникали не там, где предвзято ищут их заграничные киноведы, а там, где действительно приходилось преодолевать эти трудности всему поколению честных советских интеллигентов, воспитанных дореволюционной Россией

и находивших в себе мужество на обломках вскормившей их буржуазной культуры строить новое, социалистическое искусство.

«...Родина... не скупится на ордена, степени и звания»,— записывает Эйзенштейн, размышляя о своей судьбе художника, а затем, вспоминая о первой военной осени 1941 года, восклицает: «Как важно жить... Как великолепно умирать за Родину. Но как важно жить для нее!..»

Образ художника-патриота встает перед нами с этих страниц сложной и искренней исповеди, исполненной гордости за свою страну, за свое искусство.

Прочитав их, убеждаешься еще раз, сколь велик был вклад этого несравненного мастера в сокровищницу нашей культуры и как прав был он сам, определяя место и роль художника в нашей созидательной и творческой эпохе:

«Биологически мы смертны.

И бессмертны только в социальных деяниях наших, в том маленьком вкладе, который вносит наш личный пробег с эстафетой социального прогресса от ушедшего поколения к поколению наступающему».

FOREWORD *

Должен сразу же предупредить:
записки эти — совершенно безнравственны.

И тут же должен огорчить тех, кто ожидает, что они полны безнравственных эпизодов, соблазнительных деталей или гривуазных описаний.

Это вовсе не так, и перед вами отнюдь не... «красный Казанова» [1] или история любовных похождений русского кинорежиссера.

В этом смысле наиболее безнравственна из современных жизнеописаний, несомненно, автобиография Фрэнка Хэрриса «My Life and my Loves» (1923)[2].

Этот очень неприятный, въедливый и назойливый автор расписал свою жизнь и свой «донжуанский список» с такой же неприятной откровенностью и с таким же отсутствием такта, как он это делал и в отношении большинства выдающихся своих современников.

И кто только не попадал под перо этого усатого человека с широко расставленными глазами шантажиста!

Я читал три тома его автобиографии в САСШ — конечно, из-под полы — в «неочищенном» издании, где для удобства все то, что цензура обыкновенно вычищает, было набрано другим шрифтом — «для удобства» читателей!

И что же?

Из всех гривуазных эпизодов я не могу вспомнить ни одного!

---

* — Предисловие (*англ.*).

Да и вообще из всех трех томов запомнилась только одна — подозрительная по достоверности! — сцена о каком-то человеке — кажется, одном из первых «боссов» мальчишки Хэрриса,— на которого напал нервный смех такой силы, что трясло его трое суток подряд. После этого он умер, так как мясо от тряски «стало отделяться от костей»(!)

Так что, считая любовь и голод за самые мощные инстинкты, приходится прийти к выводу, что в области воспоминаний вовсе не они являются особенно впечатляющими.

Вероятно, в тех случаях, когда эти чувства изживаются до конца. Поэтому здесь об этих чувствах будет немного.

Еще меньше — из области шокирующих деталей и подробностей.

И безнравственны эти записки будут вовсе по другому признаку.

Они не будут морализующими.

Они не ставят себе нравственной цели или поучительного прицела.

Они ничего не доказывают. Ничего не объясняют. Ничему не научают.

Я всю жизнь в своем творчестве занимался сочинениями à thèse, доказывал, объяснял, поучал. А здесь я хочу профланировать по собственному прошлому, как любил я фланировать по старьевщикам и антикварам Александровского рынка в Питере, по букинистам на набережных Парижа, по ночному Гамбургу или Марселю, по залам музеев и кабинетам восковых фигур.

Кроме того, сейчас я наблюдаю еще любопытное явление.

В этом писании снято еще одно противоречие.

Это столько же... чтение, сколько и писание!

Начиная страницу, раздел, а иногда фразу, я не знаю, куда меня поведет продолжение.

Словно, перелистывая страницу книги, я не знаю, что найду на другой ее стороне.

Пусть «материал» извлекается из «глубин» личного запаса, пусть «фактические» сведения черпаются из личного опыта — однако и здесь есть целая область вовсе не предусмотренного и непредвиденного, много совершенно нового: сопоставления материалов, выводы из сопоставления, новые аспекты и «откровения», вытекающие из этих выводов.

Чаще всего эти страницы — чистейший сколок с плацдарма, на котором в самом процессе писания возникает не меньше, чем имеется в уже готовых выводах и намерениях, когда какой-то элемент темы внезапно интенсивно начнет проситься на бумагу.

Поэтому это не только приключенчески увлекательная «поездка» по картинам и образам прошлого, но и раскрытие на этом пути таких выводов и сочетаний, на которые отдельные разрознен-

ные факты и впечатления — вне сопоставления — не имели ни права, ни основания претендовать!

Я никогда не любил Марселя Пруста [3].

И даже не из снобизма, то есть сознательно наперекор ужасно сильной моде на Пруста.

А вероятнее всего по той же причине, почему я не люблю Гаварни [4].

Меня всегда шокировало, что о Гаварни обычно говорится на одном дыхании с Домье [5].

А вместе с тем Домье — гений, граничащий с величайшими образами творцов величайших эпох искусства, а Гаварни — не более элегантного бульвардье * от литографии, сколько бы ни воспевали своего друга Гонкуры [6].

Имя Пруста было принято в двадцатых-тридцатых годах произносить на одном дыхании с именем Джойса [7].

И если Джойс — воистину колосс, чье величие переживет и моду, и нездоровый успех скандала от чрезмерно откровенных страниц «Улисса», и цензурные запреты, и затишье моды, и временное невнимание к его памяти, Марсель Пруст же не больше чем временно занимающий место, которое перескакивает в последующие годы к Селину [8], а позже к Жану-Полю Сартру [9].

Вероятно, этой моей нелюбовью к Прусту объясняется то обстоятельство, что я не очень точно помню, относилось ли удивление критики к непривычным его заглавиям только лишь к «Du côté de chez Swann** и «A l'ombre des Jeuenes Filles en Fleur ***, но и к общему заглавию — «A la Recherche du Temps Perdu» — «В поисках за потерянным временем».

Сейчас мое отношение к Прусту мало в чем изменилось, хотя именно сейчас я особенно остро «вибрирую» в ответ на это заглавие.

В нем же и ключ к той безумной и витиеватой тщательности, с которой Пруст пишет, описывает, выписывает каждую неизменно автобиографическую деталь, как бы ощупывая, оглаживая, стараясь удержать в руках безнадежно уносящееся прошлое...

Вдруг, к пятидесяти годам, и во мне остро и мучительно возникает желание схватить и удержать ускользающее в прошлое свое потерянное время.

Кто-то из англосаксов очень хорошо сказал, что мы все живем так, как будто у нас имеется миллион лет жизни впереди...

Живут, конечно, по-разному.

Одни — накопляя в себе время,

другие — расходуя его рассудительно или безрассудно,

третьи — теряя.

---

* — завсегдатай бульваров (*франц.*).

** — «В сторону Свана» (*франц.*).

*** — «Под сенью девушек в цвету» (*франц.*).

Пресловутого «Verweile doch, du bist so schön» * наша эпоха как-то лишена еще больше, чем эпоха Гёте, в которой только могла гениально предугадываться эта центральная драма персонажей XX столетия...

В феврале сорок шестого года меня хватил сердечный удар.

На несколько месяцев, впервые за всю свою жизнь, я был насильно остановлен,

прикован к постельному режиму.

Кровообращение шло вяло.

Мысли шли медленно.

Несколько месяцев безусловно несменяющейся обстановки впереди.

Я был даже рад.

Я думал, что наконец-то осмотрюсь, огляжусь, одумаюсь.

И все пойму про себя,

про жизнь,

про сорок восемь прожитых лет.

Скажу сразу: ничего я не понял. Ни про жизнь. Ни про себя. Ни про сорок восемь прожитых лет.

Ничего, кроме разве одного.

Что жизнь пройдена вскачь,

без оглядок,

как пересадка за пересадкой,

как погоня за одним поездом с другого.

С вниманием, неотрывно прикованным к секундной стрелке.

Поспеть туда-то.

Не опоздать туда.

Успеть сюда.

Выбраться отсюда.

Как из окна вагона, мимо летят обрывки детства, куски юности, пласты зрелости.

Яркое, пестрое, вертящееся, цветастое.

И вдруг ужасное сознание!

Что все это не удержано,

не схвачено,

только пригублено.

Нигде не выпито до дна.

И редко, редко — проглочено, а не надкусано.

Подымаясь куда-то, чувствуешь, что жил уже мыслью о том, как будешь сходить с лестницы.

Развязывая чемодан, уже думал об упаковке.

Расставляя книги по полкам, задумывался над тем, кто будет снимать их с этих мест после моей смерти.

---

* — «Остановись, мгновенье, ты прекрасно» (В. Гёте, «Фауст»).

Пер Гюнт [10] проходит через шторм сухих листьев — своих недоношенных мыслей, своих недосвершенных дел.

О Де Квинси [11] рассказывают, что он нанимал квартиру, обрастал книгами, все бросал и убегал в новое место, где начиналось то же *.

С миллионером Кингом Джиллетом, изобретателем безопасной бритвы, я познакомился, когда ему было за шестьдесят лет.

Он был помешан на строительстве загородных вилл в пустынных местах.

Из песков вырастал дом-дворец, обрастал садами, но строитель уже мчался в новую пустыню строить новый дворец.

Так же, как-то в том же роде, прожил я эти многие годы в отношении событий собственной жизни.

Как тот мул, осел или конь, перед которым подвешен к собственному ярму пучок сена, за которым он бежит безудержно, безнадежно, вечно.

Одно я помню за долгие месяцы постельного режима.

Безостановочный поток воспоминаний о неисчислимых прошлых часах в ответ на вопрос самому себе: «А была ли жизнь?»

Или была всегда лишь путевка с аллюром три креста[12] — на ближайшие десять, двадцать минут, день, неделю, месяц?!

Оказывается, была.

И остро, и радостно, и мучительно прожитая,
и даже местами яркая,
безусловно колоритная,
и такая, какую, пожалуй, я не променял бы на другую.

И вот безумно захотелось ухватить, задержать, закрепить в описании эти мгновения «потерянного времени».

Мгновения, всегда лишь знавшие ожидание их,
воспоминание о них
и какую-то нетерпеливую неусидчивость в переживании их самих.

Эпоху я прошел невиданную.

Но вовсе не об эпохе мне хочется писать.

А хочется записать, как совершенно непредусмотренным контрапунктом проходит средний человек сквозь великое время.

Как может человек «не заметить» исторической даты, которую он задевает рукавом.

Как можно зачитываться Метерлинком [13], командуя строительством окопов в гражданскую войну, или Шопенгауэром [14], валяясь в тени воинского эшелона.

Как ступаешь на почву киноземли Голливуда.

---

* В биографии автора «Пожирателей опиума» я не нашел этих деталей, но тем хуже для биографии и тем лучше для образа! (*Прим. С. М. Эйзенштейна*).

Как ведешь себя на допросах полиции в Америке в отличие от поведения во Франции.

Как лазаешь по тысячелетним пирамидам Юкатана и нарочно сидишь у подножия развалин храма Тысячи Колонн, умышленно выжидая, когда погрузится за пирамиду Воинов привычное очертание созвездия Ковша, размещенное вверх ногами (по отношению к привычному для нас) на мексиканском небосклоне.

Как сидишь нарочно с целью запомнить это мгновение в будущем токе воспоминаний, совершенно так же, как по тем же звездам ориентируют свой путь мореплаватели.

Или как врезаешь в ретину глаза впечатления первого... лесбийского бала, увиденного в Берлине двадцать лет тому назад.

Любой штрих любого образа и типа, как выжженный, стоит перед зрительной памятью.

И готов верить нелепому поверию, что на ретине глаза жертвы может, как на фотоснимке, запечатлеться образ убийцы.

На этой нелепой мысли построено вещественное доказательство виновности негра-насильника в романе «Клепсмены» [15], воспевающем зарождение ку-клукс-клана и легшем в основу «Рождения нации» [16] Гриффита.

Первый раз в театре — как зритель.

Первый раз — как режиссер.

Первый [раз] — как постановщик.

Первое впечатление как кинозрителя: в Париже в 1908 году на Бульваре дез итальен *.

Знаменитый возница гениального Мельеса [17], управляющий скелетом лошади, впряженной в карету.

Мясник господин Гартвик в черных лоснящихся нарукавниках — владелец дачи, что в детстве снимали на Рижском взморье мои родители.

Госпожи Кэвич, Коппиц и Клаппер, хозяйки летних пансионов, где мы жили, когда папенька с маменькой разошлись [18].

Бабушка — своеобразная Васса Железнова [19] Мариинской системы Невского баржного пароходства.

Прогулки в детстве по Александро-Невской лавре.

Серебряная рака святого [20], которого мне было суждено сделать кинематографическим героем после того, как страна его сделала героем национальным.

Дурманящий запах бродящего сока магеев [21], проникающий снизу (из места, где делают в тени свечей и аляповатой мадонны мексиканскую водку — пулькэ) ко мне во временную спальню во втором этаже хасиенды Тетлапайак... [22], реальной хасиенды, после «Хасиенды донны Мануэллы» — авантюрного рассказа,

---

* — Итальянский бульвар (*франц.*).

когда-то тревожившего в детстве воображение со страниц «Мира приключений».

Реальная Мексика через десять лет после воображаемой [23] в первой моей театральной работе.

Люди.

Худеков — владелец «Петербургской газеты» — и сказ о том, как я ему продаю в семнадцатом году карикатуры.

Гордон Крэг [24], зовущий из Италии «бросить все» и встретиться в Париже, чтобы снова пошляться среди букинистов по набережной Сены.

Шоу [25], догоняющий меня в Атлантическом океане радиодепешей с разрешением ставить, если я захочу, «Шоколадного солдатика» в Америке при условии, если сохранить нетронутым текст.

Стефан Цвейг [26] за работой над «Совершенным подлецом», в образ которого он надеется «сплавить», отреагировать все лично недостойное (письмо от времени, когда писался «Фуше»).

Живые Гималаи старца Драйзера [27] за столом у меня на Чистых прудах, в подвальном кабаке Нью-Йорка в годы сухого закона, или он, рубящий дрова в канадской клетчатой рубашке, на диком участке его загородного дома на Гудзоне — с камином внизу, [с] «помпейски» расписанной комнаткой наверху (я в ней ночую). Необыкновенно грудной голос его молодой жены, доказывающей мне, что смешанная кровь — наилучшая почва для гениальности.

Галерея «кинобоссов» Америки.

Мимолетно застрявшие в сознании профили киноколлег: Штернберг [28], Штрогейм [29], Любич [30], Кинг Видор [31].

Профили...

Есть очаровательная американская манера, особенно культивируемая журналом «Нью-Йоркер» [32], — писать профили.

Потом их издают сборниками (чаще всего у Комфа).

Некоторые данные биографии,

подробности карьеры,

известная доля злословия,

немного яду,

несколько анекдотов и сплетен...

Я не думаю ухватывать здесь профили.

Дай бог закрепить изгиб брови, угол рта, прищур глаза или манеру курить сигару.

Ведь я же не журналист, старающийся положить в столбцы профиля образ увлекательного бизнесмена, популярной женщины-драматурга, спичечного короля или музыкального кумира.

Я не пишу о них, о том, на что ушли их силы, на что уходило их время.

Я пишу о своем времени.

И они — лишь встречный поток образов, на которых мимолетно задерживалось отпущенное мне, уносящееся вскачь мое время.

Иногда задевая локтем, иногда задерживаясь днями, иногда — годами.

но западая, совсем не в ногу с длительностью общения, но с яркостью впечатления...

Это не литературные характеристики.

Все это не больше как пара рядов молодых зубов, вгрызающихся в спелый персик встречной жизни.

Слишком поспешно в момент самой встречи,

но храня вкус, аромат и забавность на многие годы.

Маяковский [33], и как не установилась с ним дружба.

Мордастый дьякон на крестинах двоюродного брата. И обязанность занимать отца Дионисия в часы, предшествующие погружению маленького Бориса в купель. И прогулка по саду меня, двенадцатилетнего крестного, справа от почтенного старца с очками на носу, с безудержной необходимостью называть каждое встречное дерево названием его породы...

До сих пор помню и дивлюсь названию: ольша [34].

Нужно ли все это кому-нибудь помимо меня?

Вот уж не важно. Нужно все это прежде всего мне.

Вне дидактики,

вне назидания,

вне «исторической фрески»,

вне «человека в эпохе».

вне «истории, преломленной в сознании».

А просто в порядке новой, быть может, потери времени в погоне за временем, потерянным в прошлом...

Нужно — напечатают.

Не нужно — найдут в «Литературном наследстве».

А может быть, и нужно.

Ведь почти все это — блики, выхваченные из доисторических времен, кажущейся допотопности годов, предшествовавших эре атомной бомбы.

И, может быть, еще для одного.

Как-то я спросил своих студентов, что бы они хотели услышать в курсе моих лекций в институте.

Я ждал любого ответа.

Но кто-то робко и притом вовсе не заискивающе сказал:

«Расскажите не про монтаж, не про картины, не [про] производство и не про постановки. Расскажите, как становятся Эйзенштейном».

Это было ужасно лестно, хотя и мало понятно, кому бы могло хотеться им стать.

Однако вот.

Вот именно так становятся тем, что есть.

И если кому-нибудь интересен готовый результат, — то вот разбросанные заметки и о том, как идет сам процесс.

МАЛЬЧИК ИЗ РИГИ („МАЛЬЧИК ПАЙ")

218 Не мальчуган,
не мальчишка,
а именно мальчик.
Мальчик двенадцати лет.
Послушный, воспитанный, шаркающий ножкой.
Типичный мальчик из Риги.
Мальчик из хорошей семьи.
Вот чем я был в двенадцать лет.
И вот чем я остался до седых волос.

Двадцати семи лет мальчик из Риги становится знаменитостью.

Дуг и Мэри[35] едут в Москву «пожать руку» мальчику из Риги, сделавшему «Потемкина».

В тридцатом году, после доклада в Сорбонне[36], объединенные силы премьера Тардье и мосье Кьяппа[37] не могут выбросить мальчика из Риги за пределы Франции.

Единственный раз в жизни дрогнувшим при подписи пером мальчик из Риги подписывает контракт в Голливуд[38] на 3000 долларов в неделю.

Когда мальчика из Риги хотят выслать из Мексики, двенадцать сенаторов США шлют свой протест. И вместо высылки — торжественное рукопожатие с президентом на каком-то из бесчисленных празднеств Мексико-Сити.

В тридцать девятом году снегом сыплются на мальчика из Риги вырезки [из] американских газет о том, что по особому пожеланию ныне покойного Франклина Делано Рузвельта[39] в Белом доме показывают «Александра Невского».

В сорок первом году выходит первый объемистый том американского «Фильм-индекса» [40] — обзора, написанного о кинематографе за первые его сорок лет. Согласно предисловию, оказывается, что по количеству о нем написанного мальчик из Риги занимает всего-навсего четвертое место. Первое — за Чаплином. Второе — за Гриффитом. А наш мальчик идет сразу же вслед за третьим, принадлежащим Мэри Пикфорд.

В разгар войны выходит книга мальчика из Риги о кино [41] и расходится мгновенно в американском и английском изданиях. Почта приносит «пиратское» издание на испанском языке из Аргентины. А после падения Японии выясняется, что во время войны там был издан перевод ее на японский язык...

Казалось бы, пора начинать себя видеть взрослым.

Ведь и родина не скупится за это же время на ордена, степени и звания.

А мальчику из Риги все так же по-прежнему двенадцать лет.

В этом — мое горе.

Но в этом же, вероятно, и мое счастье.

Не очень нова мысль о том, что мало кто видит себя таким, каким он есть.

Каждый видит себя кем-то и чем-то.

Но интересно не это — интересно то, что этот воображаемый гораздо ближе к точному психологическому облику видящего, чем его объективная видимость.

Кто видит себя д'Артаньяном. Кто видит себя Альфредом де Мюссе [42]. Кто по меньшей мере Каином Байрона [43], а кто скромно довольствуется положением Людовика XIV [44] своего района, своей области, своей студии или своего окружения из родственников по материнской линии.

Когда я смотрю на себя совсем один на один, я сам себе рисуюсь больше всего... Давидом Копперфильдом [45].

Хрупким,
худеньким,
маленьким,
беззащитным.
И очень застенчивым.

В свете вышеприведенных перечислений — это может показаться забавным.

Но забавнее то, что, может быть, именно в силу этого самоощущения и собирался весь тот биографический накрут, столь упоительный для тщеславия, образчики которого я перечислил выше.

Образ Дон-Жуана имеет много гипотетических истолкований.

Для разных случаев практического донжуанизма, вероятно, верны одни столько же, сколько и другие.

Для пушкинского «списка» (как и для чаплиновских орд) после блистательной гипотезы Тынянова[46] в «Безыменной любви»,

конечно, иной ключ, чем к излюбленному полупсихоаналитическому истолкованию.

К тому истолкованию, которое видит в донжуанизме тревогу за собственные силы, которое видит в каждой очередной победе лишь новое доказательство своей силы.

Но почему допускать донжуанизм только в любви?

Его, конечно, гораздо больше во всех иных областях, и прежде всего именно в тех, где дело связано с такими же вопросами «успеха», «признания» и «победы», не менее яркими, чем на ристалищах любовной арены.

Каждый молодой человек в какой-то момент своей жизни начинает «философировать»,

складывать свои собственные взгляды на жизнь,

высказывать самому себе или верному наперснику таких лет — дневнику, реже в письмах к друзьям, какие-то свои суждения по общим вопросам.

Обычно общечеловеческая ценность их более чем сомнительна.

 Тем более что они оригинальны не собственностью измышления, а только тем, откуда они заимствованы.

Но на них неизбежный налет трогательности курьеза, как в первых детских рисунках, иногда способных вдруг — в свете последующих лет — разглядеть черты самого раннего зарождения будущего.

В Британском музее [47] есть витрина автографов.

В одному углу — правоучительное письмо королевы Елизаветы [48] своей «любимой сестре» Марии Стюарт, заключенной в темницу, в ответ на жалобы об отсутствии комфорта. Мужественный стиль королевы-девственницы любопытным образом перекликается с маленьким чертежиком (чуть более позднего времени), пришпиленным в другом уголке витрины.

Это не более и не менее как «мизансцена» обстановки предстоящей казни несчастной, но далеко не беспорочной шотландской королевы, представленная кем-то из лордов на утверждение «рыжей девке Бэсс», как именовал английскую королеву наш царь Иван Грозный.

Совсем рядом приколот листик клетчатой бумаги, где печатными буквами выведено несколько слов детской ручонкой будущей королевы Виктории [49] в том возрасте, когда ей еще и не мнилось носить корону Объединенного королевства.

И все же наиболее волнительная из всех записок — четвертая.

Она написана молодым загорелым французским главнокомандующим корсиканских кровей.

Незадолго до этого он кричал, по словам героической легенды, о многих веках, которые глядят пирамидами на его войска [50], не слишком охотно участвовавшие в блестящих десантных опера-

циях юного командующего в горячих песках Африки. Победы громоздились на победы, и слава юного военного гения разносилась с именем Бонапарта по нескольким материкам.

И что же пишет в этот момент молодой корсиканец на обрывке бумаги из походной палатки (своему брату?):

«Изведано все. Горе и радость. Успехи и поражения. Осталось одно — стать замкнутым в себе эгоистом».

И это — не из «Дневника Онегина», а из гущи почти доисторической стадии биографии будущего Наполеона...

Наполеон пришел мне здесь на ум не зря.

Именно к нему относится первая аналогичная запись мальчика из Риги, старающегося разобраться в действительности:

«Наполеон сделал все, что он сделал, не потому, что был талантлив или гениален. А он сделался талантливым для того, чтобы сделать все то, что он наделал...»

Если взять за аксиому, что подобные записи пятнадцатилетних, двадцатилетних (а мне было семнадцать) имеют смысл эмбрионов будущих автобиографических намерений (слова корсиканского генерала — не только чайльдгарольдовский пессимизм или предвосхищение того, чем так искусно в дальнейшем играет Стендаль [51],— это еще и некий принцип, с безраздельной беззастенчивостью проведенный в жизнь,— эгоизм!), [то] образ рижского Давида Копперфильда, быть может, уже не так и неожидан.

Однако откуда такая ущемленность?

Ведь ни бедности, ни лишений, ни ужасов борьбы за существование я в детстве никогда не знал. Где-нибудь дальше пойдут описания обстановки детства. Пока принимайте на веру!

SOUVENIRS D'ENFANCE *

222 Есть воспоминания, которые относятся явно к шестилетнему возрасту.

Дача на взморье.

И несомненно 1904 год.

Так как прощаться приезжает дядя Митя — младший брат папеньки. А он был убит в русско-японскую войну под Мукденом.

Кроме дяди — молодого, но бравого офицера с восхитительно изогнутой блестящей шашкой, помню выкрашенные в кроваво-пунцовый цвет деревянные стружки, которыми усыпаны дорожки, и выбеленные мелом камни, которые их окаймляли.

Еще помню соседку.

Что-то очень стройное с черными волосами на пробор.

Но особенно помню ее разлетающееся японское кимоно нежнейших голубых и розовых тонов (военный трофей? — так как муж ее тоже на войне). Впечатление такое, что наверху головка, а остальная часть фигуры — одни развевающиеся ткани.

Особенно рукава. Рукава помню особенно отчетливо, потому что в одном из них она носила крошечного щенка.

Еще помню иллюминацию сада — кажется, в Ольгин день, в честь какой-то двоюродной кузины,

любительский спектакль, где игрался «Денщик подвел» — по-видимому, самый первый виденный мной спектакль, так как наравне с восторгом помню и какую-то долю страха — по-моему, от нарисованных углем усов другого дяди — на этот раз дяди Лели — младшего брата маменьки.

---

* — Воспоминания детства (*франц.*).

И отчетливее всего помню какие-то фантастически вкусные груши в сладком соусе, похожем на итальянское «забайоне».

Такое «забайоне» я в дальнейшем буду кушать с Пиранделло [52] в маленьком итальянском ресторане в Шарлоттенбурге, в Берлине. Но это будет намного, [на]много позже... через двадцать пять лет.

Еще помню там же граммофон с громадным розовым ребристым раструбом.

Он хрипло поет:

«Вот па сте-не агром-ный клоп,
А я е-го по шап-ке хлоп!
Я абажа-ю!
Я абажа-ю!..»

А с дачной улицы зазывной звук старухи-латвийки, путающей слога русских слов:

«Занебудки — цветы, занебудки!» (Незабудки.)

И наконец, торговца воздушными шариками:

«Шарики, шарики-баллончики — Luftballons!!..»

* * *

Я помню елку. Всю в свечах, звездах, золоченых грецких орехах. Пересекая потоки золотых нитей, спадающих дождем от верхней венчающей звезды, ее опутывают цепи из золотой же бумаги.

Это единственные цепи, известные буржуазному ребенку в тот нежный возраст, когда заботливые родители украшают ему елку. К ним разве еще примешивается понятие о цепочках на дверях, через которые, полуоткрыв дверь, глядят на пришедших, прежде чем их впустить. Цепочки от воров. А воров очень не любят в буржуазных семьях. И эту нелюбовь вселяют в детей с самого нежного возраста.

Но вот и сам ребенок. Он — кудрявый и в белом костюмчике. Он окружен подарками. Трудно вспомнить, в этот ли раз среди подарков теннисная ракетка или детский велосипед, железная дорога или лыжи. Так или иначе, глаза ребенка горят. И вероятно, не от отсвета свеч, а от радости.

Но вот среди подарков мелькают желтые корешки двух книг. И, как ни странно,— к ним-то больше всего относится радость ребенка.

Это подарок — особый. Из тех, которые в буржуазных семьях заносились в «список пожеланий». Такой подарок — не только подарок — это еще осуществленная мечта. И вот наш курчавый ребенок уже носом уткнулся внутрь желтых обложек, пока в хрусталях и свечах догорает сочельник.

Курчавый мальчик — я сам, лет двенадцати.

А желтые книги — «История французской революции»[53] Минье.

Так в сочельник, между елкой, грецкими орехами и картонными звездами, происходит наше первое знакомство с Великой французской революцией...

Почему? Откуда этот полный диссонанс?

Трудно воссоздать всю цепь, документировать, откуда вдруг взялось в тогда еще курчавой голове [желание] иметь рождественским подарком — именно это. Вероятно, в результате чтения Дюма [54]. «Анж Питу» [55] и «Жозеф Бальзамо» [56], конечно, уже владели воображением «впечатлительного мальчика», как пишут в биографиях.

Но в нем уже пробуждалась неприятная черта будущего любопытства, пытливости, испортивших ему в дальнейшей жизни столько удовольствий, выпадающих на долю только поверхностным восприятиям. Взамен удовольствий эта пытливость принесла ему немало наслаждений. Он уже хочет знать не только литературные вымыслы по поводу великих событий, но и подлинную их историю. И тут его любознательность совершенно случайно втягивает его в увлечение именно французской революцией, и притом гораздо раньше, чем историческим прошлым собственной страны.

Французское вливается в самые первые шаги моей впечатляемости, особенно после того как эта первая случайность становится почти закономерностью, когда на первые впечатления наслаиваются вторые.

Каким-то чудом в книгохранилище отца «впечатлительный мальчик» натыкается на другой] историко-революционный материал. В библиотеке этого благонамеренного человека, дослужившегося до чинов и орденов, он казался вовсе не уместным.

А между тем «1871 год и Парижская коммуна» в богато иллюстрированном французском издании хранились там рядом с альбомами о Наполеоне Бонапарте — идеале папаши, как всякого self-made-man'a *.

Революции, и именно французские, начинают меня увлекать именно с этой ранней юношеской поры. Конечно, в основном своей романтикой. Своей красочностью. Своей необычностью.

Жадно вчитываешься в книгу за книгой. Пленяет воображение гильотина. Удивляют фотографии опрокинутой Вандомской колонны. Увлекают карикатуры Андре Жилля [57] и Оноре Домье. Волнуют фигуры Марата, Робеспьера. В ушах стоит треск ружей версальских расстрелов и звон парижского набата; «le tocsin»** — слово, до сих пор волнующее меня ассоциациями от этих первых впечатлений, вычитанных из описаний Великой французской революции.

---

* — обязанного всем самому себе (*англ.*).

** — набат (*франц.*).



Э. Тиссэ, Дуглас Фербенкс и С. Эйзенштейн в Совкино. Москва. 1926

С. М. Эйзенштейн. 1921





На занятиях по эксцентрическому танцу. 1921

Но очень быстро сюда вплетается и третий венец революций начала XIX века: «Les Misérables» * Виктора Гюго. Здесь вместе с романтикой баррикадных боев уже входят и элементы идей, вокруг которых бились на этих баррикадах. Достаточно младенческая по глубине социальной своей программы, но страстная в своем изложении проповедь Гюго о социальной несправедливости как раз на том уровне, чтобы зажечь и увлечь подобными мыслями тех, кто юн и только вступает в жизнь идей.

Так получается любопытный «космополитический» клубок впечатлений моей юности.

Живя в Риге, я владею немецким языком лучше русского.

А мыслями вращаюсь в истории французской.

Но дело развивается.

Интерес к Коммуне не может не втянуть в орбиту любопытства пятьдесят второй год и Наполеона III [58]. И тут на смену эпопеям Дюма, волновавшим в двенадцать-пятнадцать лет, вступает эпопея «Ругон Маккаров» Золя [59], забирающая в свои цепкие лапы уже не только юношу, но уже начинающего — еще совсем бессознательно — формироваться будущего художника.

* * *

...Лет восьми (в 1906 году) меня возили в Париж (после революции пятого года было слишком неспокойно выезжать на дачу!).

Париж я помню не очень подробно и по типично детским признакам.

Темные обои и громадные пуховые подушки в отеле «Дю эльдер» на Рю дю Эльдер.

Шахту лифта, вероятно, первого, который я видел в жизни.

Могилу Наполеона.

«Пью-пью» [60] в красных штанах в казарменных помещениях вокруг.

Гадкое вкусовое ощущение горячего глинтвейна, которым мне испортили впечатление от Булонского леса (я страдал дизентерией, и меня поили «в лечебном порядке»).

Серые суконные платья и белые наколки девушек в любимом папенькином ресторане.

Фильмы Мельеса, о которых я пишу в другом месте.

Jardin des plantes **.

И черные коленкоровые рукавчатые фартучки-чехлы, которые надевали на девочек, игравших в серсо в Тюильрийском саду.

---

* — «Отверженные» (*франц.*).

** — Ботанический сад (*франц.*).

Ужасную обиду за то, что мне не объяснили, что мы находимся именно в Нотр-Дам [61], когда мы посещали этот собор, о котором я бредил по химерам, которых знал по фотографиям.

И конечно, прежде всего, больше всего и сильнее всего — musée Grévin [62].

Музей Гревен — это, конечно, ничем не превзойденное впечатление.

Торжественный вынос папы на кресле под опахалами из страусовых перьев, представленный десятками восковых в рост человека фигур, заполняющих центральный зал.

Садо-Якко [63] в натуральную величину среди японских вееров и бесчисленных маленьких сцен, расположенных по бокам.

Абд эль-Керим [64], сдающийся французам,— в другой.

Темные переходы, в которых внезапно справа и слева из темноты появляется подземная арка, сквозь которую виден быт ранних христианских катакомб.

Вот молятся,

вот кого-то крестят, и серебристая вода стоит застывшей в воздухе между рукой с чашкой и головой новообращенного,

вот лежат растерзанные под лапой льва около железной решетки.

Вдали — панорама цирка.

А на первом плане — страшные римские воины хватают группу христиан, сгрудившихся в ужасе вокруг старца-проповедника.

На ступеньках вверх вам встречается Демосфен с фонарем, Демосфен, безуспешно ищущий человека.

Вы подымаетесь выше и проходите через наполеоновскую эпопею, представленную приемом в Мальмезоне [65]. Тут и Жозефина[66], и экзотичный Рустем[67], и сам Бонапарт, сверкающий мундиром и звездами, и блистательное парижское общество.

У колонны, около шнура, отделяющего наполеоновский блеск от будничной современности, стоит седой, усатый француз, крепко прижав маленькую черную собачонку. Господин не может оторваться от зрелища.

Вы проходите раз.

Проходите два.

Старик все глядит на то, как элегантным жестом Жозефина протягивает кому-то золотую чашечку чаю. Старик не сводит с нее глаз.

Но старик — вовсе не фанатик славного века Наполеона.

Старик — один из восковых персонажей, для мистификации разбросанных среди зрителей около «сцен» и по скамеечкам музея.

Мой кузен Модест под предлогом проверки дергает за косу живую французскую барышню...

Но самым сильным впечатлением остается раздел «террора», размещенный где-то над «катакомбами» первых христиан с явным желанием установить между ними контекст.

Удачнее контекст с катакомбами устанавливает... Билл Молдин [68].

На одном из его чудных рисунков, посвященных американским «poilu» * на итальянском фронте во вторую мировую войну, он изображает двух солдат, безнадежно ищущих ночлега среди римских отелей, целиком отданных под офицеров и тыловые учреждения.

Рядом — местный житель.

«He says we kin git a room in th' Catacombs. They use ta keep Christians in'em» (p. 164, Bill Mauldin, «Up Front»)**.

...В цикле «террора» — и маленький злосчастный Луи диссе [69] у пьяного сапожника,

и Мария Антуанетта в Консьержери,

и сам Луи сэз в камере, куда за ним приходят патриоты.

И более ранняя сцена, когда «австриячка» [70] (L'autrichienne — «L'autre chienne» — одна из первых игр слов, которая мне очень нравилась) падает в обморок, увидев за окном процессию, несущую пику с головой принцессы де Ламбалль [71].

От судьбы отдельных персонажей революции, представленных в музее Гревен, я перехожу к жизни масс на страницах Минье. Но одновременно же и к гораздо большему: к первым представлениям об исторических событиях, обусловленных социальным бесправием и несправедливостью.

Пышные панье [72] и гигантские белые парики, фигура Сансона [73] и камзолы аристократов, колоритность вязальщиц или Теруань де Мерикур [74], и даже щелканье треугольного ножа гильотины, и даже зрительное впечатление от, вероятно, первой «двойной экспозиции», которую я тоже в незапамятные времена видел на экране — Калиостро, в графине воды показывающий Марии Антуанетте ее восхождение на гильотину, — яркостью впечатлений не могло забить образа социального ада предреволюционной Франции XVIII века.

Из сцен Парижской коммуны особенно остро в памяти остались сцены, когда в концлагерях Версаля [75] дамы [зонтиками] выкалывали пленным коммунарам глаза.

Образ этих зонтиков [76] не давал мне покоя, пока я его, «рассудку вопреки», не вкатил в сцену избиения молодого рабочего в июльские дни 1917 года.

Себя я избавил этим путем от назойливой картины, но совершенно бесцельно загрузил свое «полотно» сценой, ни по колориту, ни по существу никак не подходившей к эпохе семнадцатого года...

---

* — солдатам (*франц.*).

** — «Он говорит, что мы можем пока получить комнату в катакомбах. Раньше там держали христиан» (стр. 164, Билл Молдин, «Там, на фронте») (*англ.*).

* * *

Цитадель.

Слово «цитадель» сейчас мало в ходу.

Редко встречаешь выражение: цитадель капитализма.

И почти не пишут: цитадель фашизма.

В лучшем случае — «Цитадель» [77] относят к фильму Кинга Видора или роману Кронина.

Цитадель в годы моего детства в городе Риге была реальностью,

так же как «замок», где жил губернатор,

или как пороховая башня, одна из достопримечательностей старого города, с тремя каменными ядрами в боку.

В цитадели концентрировалась военная администрация гарнизона.

Был плац. Гарнизонная церковь, куда в дошкольные годы меня водили на исповедь к «батюшке» Михновскому.

Полосатые будки для часовых. Развевался флаг.

Под флагом высилось двухэтажное здание — казенная квартира одного из высших начальников гарнизона, генерала Бертельса [78]. С Алешей Бертельсом мы познакомились еще в цитадели, до выхода генерала в отставку.

Цитадель мне памятна тем, что там я очень нахамил странному господину, бывшему у них с визитом одновременно с моей маменькой.

Господин мне очень не понравился.

Чем именно я нахамил, я уже не помню, конечно, чем-то более скромным, чем за несколько лет до этого я подшутил над мадам Рева, подругой мамы, пустив ей под длинные, в те годы модные юбки голубя.

Вообразите мой ужас, когда через несколько дней после этого этот господин в сверкающем форменном сюртуке внезапно появился у нас в реальном училище на одном из уроков и оказался не более не менее как попечителем учебного округа — господином Прутченко.

Ужас перешел в оцепенение, когда он не только признал меня, но проговорил что-то лестное о том, что он имел удовольствие встретиться с моей маменькой и мною в гостях...

Помню вовсе аналогичный случай в Мексике, где объединенным авторитетом нас троих мы выкинули незаконно забравшегося на мою пульмановскую койку черномазого, бронзового субъекта с горящими огнем глазами.

Не успели мы спустить ногу на обетованную землю Мексико-Сити, как мы были срочно вызваны к начальнику полиции. Еще без всякой видимой агрессии, а просто для проформы. Все же мало приятной и не лишенной известной напряженности.

Каково же было наше изумление, когда рядом с начальником

полиции мы узрели этого самого черномазого типа, оказавшегося... братом начальника!

Испанское: «Мы встречались с сеньором». Улыбка белых зубов полумесяцем через бронзовое лицо...

* * *

...В среде школьных товарищей обычно находятся родственные склонности, и многие школьные встречи стягиваются узами дружбы на почве одинаковых склонностей и вкусов.

Со мной этого не произошло.

В этом плане школа осталась маловпечатляющим, пустым местом.

И это оттого, что я был ужасно «примерным» мальчиком,

безумно прилежно учившимся,

к излишним «демократическим» знакомствам не допускавшимся.

К тому же в школе была в гораздо более неприкрытой форме та национальная вражда отдельных групп населения, к которым принадлежали родители учеников.

Я принадлежал к колонизаторской группе русского чиновничества, к которой одинаково недружелюбно относилось как коренное латвийское население, так и потомки первых его поработителей — немецких колонизаторов.

Надо не забывать, что Рига была в свое время местопребыванием епископа Альберта [79] и вокруг нее группировались рыцари Ливонского и Тевтонского орденов, с чьими «тенями прошлого» я воюю на экране уже добрый десяток лет.

Со школьной скамьи я так и не вынес ни одной настоящей дружбы...

* * *

...Папенька восседал в кресле с громадным реестром в руках, а Озолс [80] лазал над верхушкой платяного шкафа, где было сооружено странное подобие крольчатника с бесчисленными квадратными гнездами.

Новейшее сооружение этого типа, выгодно (нет, не выгодно!) отличающееся от него своим размером, но дающее полное представление об общем его характере,— это гостиница «Москва», обезобразившая поэтический Охотный ряд «Грибковых» и прочих маринадников, которых в пору нэпа я еще застал в Москве наискосок от Иверских ворот [81] и Иверской же чудотворной. (Здесь особенно бойко торговали «с рук» всем, чем угодно, от спичек и подвязок до детских кукол и кокаина.)

Каждая ячейка сооружения, а ячеек было не то двадцать четыре, не [то] тридцать шесть, не то сорок восемь — вмещала отдельно помещенную пару лакированных черных ботинок.

Папенька носил только черные тупоносые лаковые ботинки. Иных — не признавал.

И имел громадный набор их «на все случаи жизни».

К ботинкам имелся реестр, где отмечались особые приметы: «новые», «старые» «с царапиной».

От времени до времени ботинкам делался смотр и проверка.

Тогда Озолс скользил вниз и вверх, широко раскрыв дверцы этого ботиночного гаража...

* * *

...Я никогда не отличался слухом. Запомнить мотив так, чтобы его потом узнать, мне было всегда трудно.

Запомнить же так, чтобы потом его самому напеть, — просто невозможно.

Впрочем, бывали исключения.

Я помню, как я валялся на постели всю ночь после «Сказок Гофмана», — впервые видел и слышал их все в той же Риге,— безостановочно напевая «Баркароллу».

И до сих пор , конечно, не вслух, а про себя, могу напеть поразивший меня вальс из «Принцессы долларов», которую я слышал впервые тоже в Риге, вероятно, лет двенадцати...

...[Вспоминаю] первую встречу с «Евгением Онегиным» на клубно-любительской сцене в Риге, где вся привычная «романтика» декораций первого акта — то сквозь колоннаду на дом, то сквозь колонны в необъятность полей (Рабинович [82] в ГАБТе!) — здесь исчерпывалась зеленой садовой скамейкой, припертой к заднику.

Также скажу и о первых увлекавших меня когда-то театральных комиках Фендере, Курте Буше и Заксле в немецком Рижском театре оперы и драмы, где в нежном юном возрасте я приобщался к репертуару от «Гензель и Гретель» [83] до «Гец фон Берлихингена» [84] и от «Смерти Валленштейна» [85] до «Волшебного стрелка» [86] и «Мадам Сан Жен» [87] (незабвенный Фендер играл здесь три слова в роли сапожника, и плавающий арабеск, с которым он произносил «Wie eine Fee» * о предстоящей походке маршальши, я вижу перед собой до сих пор!), «Путешествия вокруг света в 80 дней» и оперетты «Feuerzauberei» [88].

Последнюю тоже видел до войны («до войны» здесь означает до войны... четырнадцатого года!). Помню другого моего любимца, Заксля, прелестно в «Мадам Сан Жен» исполнявшего роль самого Бонапарта, играющего [также] Наполеона в кинофильме и выезжавшего на сцену на белом коне навстречу бутафорской кинокамере (это была первая «киносъемка», которую я видел)...

---

* — «Как фея!» (*нем.*)

* * *

...Я с колыбельных дней люблю «рыжих» и всегда немного стеснялся этого.

Папенька тоже любил цирк, но его увлекал «высший класс верховой езды» и группа дрессированных лошадей Вильяма Труцци[89]. Свое пристрастие к «рыжим» я старательно скрывал и делал вид, что и меня безумно интересуют... лошади!

В двадцать втором году я вволю «отыгрался»[90], буквально «затопив» мой первый самостоятельный спектакль («Мудрец») всеми оттенками всех мастей цирковых «рыжих» и «белых» клоунов.

Мамаша Глумова — рыжий.

Глумов — белый.

Крутицкий — белый.

Мамаев — белый.

Все слуги — рыжие.

Турусина — тоже рыжий.

(Машенька — «силовой акт», исполнявшийся девицей мощного телосложения, соплеменницей из города Риги, — Верой Музыкант.

Курчаев — «трио» гусар в розовом трико и «укротительских» мундирчиках.

Городулин — его играл Пырьев[91] — это стоило трех рыжих!)...

* * *

...Фотоиллюстрации девятисотых годов я люблю с пеленок. У папеньки были вороха парижских альбомов.

Особенно много — связанных со Всемирной Парижской выставкой 1900 года.

Мою «Exposition universelle» * я знал наизусть от доски до доски не хуже «Символа веры» или «Отче наш».

Это были, пожалуй, первые... фотомонтажи, которые я держал в руках.

Принцип этих иллюстраций состоял в том, что «в розницу» позировавшие фигуры фотографировались в отдельности, а потом вклеивались вместе в соответствующе подходящий фон. Иногда это был фотофон. Иногда — рисованный.

Это были «Кулисы кафешантана», и фигурки тогда представляли собой популярных этуалей[92], в чрезвычайно откровенных костюмах цариц ночи, кошечек с пушистыми ушками, жокея или маркиза.

И, конечно, пожарный — le pompier — в наклеенных гигантских усах.

---

* — «Всемирную выставку» (*франц.*).

Или это было «le foyer de l'Opéra»*, в котором толпились мужчины в цилиндрах, а великосветские дамы были одеты в шелковые накидки с морем кружевных оборок.

Иногда это бывал «Карнавал», и тогда все были в масках.

Или — общий вид фейерверков на выставке. Тогда фигурки восторгались, и особенно отчетливо было видно, что освещение на них не совпадало с источником света, а взгляды совершенно не попадали туда, куда по общему замыслу они должны были бы глядеть.

«Монтажи» эти были отпечатаны в разных тонах: бледно-оранжевые, фиолетовые, нежно-шоколадные, резеда.

Может быть, интерес к монтажу начинал прокладываться у меня отсюда, хотя сам тип «составной картинки» значительно более древний.

Двадцатые и тридцатые годы прошлого столетия знают прелестные образцы картинок, составленных из вырезанных гравюр. Этим путем обычно украшались створчатые ширмы или плоские экраны перед каминами.

Такие ширмы сороковых годов, я помню, были еще в двадцать седьмом году среди немузейной части обстановки Зимнего дворца

Такие же ширмы, с портретами лучших английских актеров в лучших ролях, когда-то стояли у лорда Байрона.

Само же развлечение составлять эти составные картинки, наравне с искусством вырезать силуэты, тянется к нам из сердцевины «дизюитьем съекля»** Моро ле Жена, Эйзена и Гравело [93].

Это занятие называлось «декупажем», и сохранились картинки с дамами, занятыми этим делом...

---

* — фойе оперы (*франц.*).

** — восемнадцатого века (*франц.*).

ГЛАВКА О DIVORCE OF POP AND MOM *

«THE KNOT THAT BINDS» **

Самый крупный писчебумажный магазин в Риге — на Купеческой улице. Любопытная эта улица «поперек себя толще» (это, кажется, обозначение для одного из персонажей «оригинального» Пиноккио [94], которого я читал в самом раннем детстве,— тогда еще не было «вариантов» ни А. Толстого, ни А. Птушко [95], а Дисней[96] был, вероятно, еще моложе меня). 233

Ширина Кауфштрассе, аккуратно вымощенной прямоугольным камнем, была больше ее длины.

Это особенно бросалось в глаза, так как кругом были маленькие улички старого города.

Слева от магазина — книжная лавка «Ионк унд Полиевски», наискосок — «Дейбнер», напротив — громадный магазин белья Хомзе.

Над самым магазином вывеска — «Аугуст Лира, Рига». Лира пишется через «ипсилон» (то, что мы называем игрек, а мексиканцы — «ла и грига», среди которых эта буква почему-то очень популярна; я помню на окраине Мексико-Сити маленькое питейное заведение под этим названием, с громадным игреком на вывеске). «Ипсилон» нас заставляют произносить как «ю». Отсюда — «Аугуст Люра, Рига».

Этот магазин — рай писчебумажника: карандаши всех родов, тушь всех цветов, бумага всех сортов. Какие клякс-папиры, ручки, гофрированная бумага для цветочных горшков, резинки, конверты, бювары, перочинные ножи, папки!

---

* — разводе папеньки и маменьки (*англ.*).

** — «Узел, который связывает» (*англ.*).

Отдельно—открытки.

Тогда была мода на фотооткрытки.

Черные с белым фоторепродукции (необычайно контрастные по печати) с известных или с ходких картин.

Ангел, оберегающий двух детишек, шагающих вдоль пропасти.

Еврейское местечко, побивающее камнями девушку, в чем-то провинившуюся.

Самоубийство двух любовников, связанных веревкой и готовых броситься в пучину.

Чахоточная девица, умирающая, глядя на луч солнца, пробивающийся в комнату...

Такие открытки собирались, как почтовые марки, и старательно размещались в альбомы — тоже как марки.

(Не от этих ли картинок начинаются корни неприязни к «сюжету» и «анекдоту» [97], отметившие начало моей кинокарьеры?)

Тут же были картинки более крупного формата. По преимуществу заграничные.

В те же годы Америка полонила Англию и Европу особым типом девушки.

 Рослая, с энергичным подбородком, выдвинутым вперед, в длинной юбке, с мечтательными глазами из-под валика прически или волос, завязанных узлом (обычно нарисованная холодной штриховкой пера) — эта девушка — создание Гибсона [98], известная под кличкой «Gibbson girl» *, так же наводняла журналы, юмористические журналы, лондонский «Punch»[99], как в период войны (второй мировой) все места земного шара, где проходила американская армия, затоплялись т[ак] н[азываемыми] «Варга герлс» («Varga girls») — полураздетыми девушками, рисованными южноамериканским художником Варгасом, ведущим [художником] среди бесчисленных создателей т[ак] н[азываемых] «pin-up girls» — «девушек для прикалывания».

Эти картинки были на вкладных или отрывных листах всех почти журналов, шедших на фронт.

Солдаты их аккуратно вырезали и прикалывали к стенкам убежищ, блиндажей, казарм, полевых госпиталей над койками.

Насколько благовоспитанны были первые, настолько блудливы — вторые.

Как сейчас помню один из сенсационных для каких-то девятьсот восьмых-девятых лет рисунок в манере Gibbson'a.

Назывался он — «The knot that binds» — «Узел, который связывает». Изображал он громадный черный бант с узлом посередине.

На левом крыле банта был традиционный профиль гибсоновской молодой дамы. Справа — профиль не менее типичного гибсоновского молодого человека. Все гибсоновские барышни были на

---

* — «девушка Гибсона» (*англ.*).

одно лицо, а молодые люди казались их братьями-близнецами, так они походили друг на друга.

А в центре узла —фасом на публику — улыбалось личико младенца.

Эта картинка особенно врезалась в память.

Почему?

Вероятно, потому, что видел я ее как раз тогда, когда я сам был в роли «узла, который связывает».

Но узлом, которому не удалось связать и сдержать воедино расколовшуюся семью,

разводившихся родителей.

Собственно говоря, никому нет дела до того, что мои родители развелись в 1909 году.

Это было достаточно общепринято в те времена, как несколько позже, напр[имер], были весьма популярны «эффектно аранжированные» самоубийства.

Однако для меня это сыграло очень большую роль.

Эти события с самых малых лет вытравили атмосферу семьи, культ семейных устоев, прелесть семейного очага из сферы моих представлений и чувств.

Говоря литературно-историческим жаргоном — с самых детских лет «семейная тема» выпала из моего кругозора.

Этот процесс выпадания был достаточно мучителен.

И сейчас проносится в памяти, как фильм с провалами, выпавшими кусками, бессвязно склеенными сценами, как фильм с «прокатной пригодностью» на тридцать пять процентов.

Моя комната примыкала к спальне родителей.

Ночи напролет там слышалась самая резкая перебранка.

Сколько раз я ночью босиком убегал в комнату гувернантки, чтобы, уткнувшись головой в подушки, заснуть. И только я засыпал, как прибегали родители, будили и жалели меня.

В другое же время каждый из родителей считал своим долгом открывать мне глаза на другого.

Маменька кричала, что отец мой — вор,

папенька, — что маменька — продажная женщина.

Надворный советник Эйзенштейн не стеснялся и более точных обозначений.

Первой гильдии купца дочь Юлия Ивановна обвиняла папеньку в еще худшем.

Потом сыпались имена: все львы тогдашнего русского сеттльмента в «прибалтийских провинциях».

С кем-то папенька стрелялся.

С кем-то до стрельбы не доходило.

В какой-то день маменька, как сейчас помню, в чудесной клетчатой шелковой красной с зеленым блузке истерически бежала через квартиру с тем, чтобы броситься в пролет лестницы.

Помню, как ее, бившуюся в истерике, папенька нес обратно.

О «процессе» не знаю ничего.

Обрывками слышал, что какие-то свидетельские показания давал курьер Озолс, что-то как будто «показывала» кухарка Саломея (понадобилось очень много лет, чтобы вытравить ассоциации этого имени с представлениями о шпинате с яйцами и воспринимать его в уайльдовском аспекте!).

Потом была серия дней, когда меня с утра уводили гулять по городу на весь день.

Потом заплаканная маменька со мной прощалась.

Потом маменька уехала.

Потом пришли упаковщики.

Потом увезли обстановку. (Обстановка была приданым маменьки.)

Комнаты стали необъятно большими и совершенно пустыми.

Я воспринимал это даже как-то положительно.

Я стал спать и высыпаться.

А днем... ездил на велосипеде по пустой столовой и гостиной.

К тому же уехал и рояль, и я был свободен от уроков музыки, которые я только что начал брать.

Я не курю.

Папенька никогда не курил.

Я ориентировался всегда на папеньку.

С пеленок рос для того, чтобы стать инженером и архитектором.

До известного возраста равнялся на папеньку во всем.

Папенька ездил верхом.

Он был очень грузен, и выдерживал его только один конь из рижского Таттерсаля — гигантский Пик с синеватым полубельмом на одном глазу.

Меня тоже обучали верховой езде.

Архитектором и инженером я не стал.

Кавалериста из меня не вышло.

После того как пресловутый безумец Зайчик пронес меня карьером вдоль всего рижского побережья, стукнувшись где-то около Буллена о купальные мостки, — [у меня] как-то отпал интерес к этому.

В следующий раз меня так же беспощадно нес мексиканский конь через плантации магея, вокруг хасиенды Тетлапайак.

После этого [я] езжу только на автомобилях.

Так же как играю не на рояле, а только на патефоне и радио.

Да! Так и не курю я потому, что в определенном возрасте не дал себе увлечься этим.

Во-первых, идеал — папенька, а во-вторых, я был безумно покорным и послушным.

WIE SAG'ICH'S MEINEM KIND?![100]

«Kinder, seid still — der Vater schreibt seinen Namen!» 237

Дети, тихо — отец подписывает свое имя!» Это выражение, написанное на открытке с соответствующей сценой, было очень популярно у нас дома.

Оно было вполне в образе папеньки.

Папенька был так же важен, как папаша на открытке.

Папенька был очень тщеславен.

Не только чины и ордена, от надворного к статскому, от статского к действительному статскому, от Анны к Владимиру на шее, до которых он дослужился,— были неисчерпаемым кладезем волнений, ожиданий и радостей.

Не только фамилия его по этому случаю в «Правительственном вестнике», но любое упоминание фамилии щекотало папенькино самолюбие.

Папенька, например, не пропускал ни одного представления оперетты «Летучая мышь».

Всегда сидел в первом ряду и блаженно жмурился, когда пелись знаменитые куплеты:

«Herr Eisenstein!
Herr Eisenstein!
Die Fledermaus!» *

Папенька был примерным работящим домоседом — и, вероятно, именно потому ему так импонировали ночные похождения его

---

* — «Господин Эйзенштейн!
Господин Эйзенштейн!
Летучая мышь!» (*нем*).

случайного опереточного однофамильца, с виду тоже более чем корректного, а по существу забулдыги и гуляки, г[осподи]на Эйзенштейна, героя оперетты «Летучая мышь».

Папеньке это льстило, даже когда это напевалось дома.

Я могу не стесняться в этом вопросе касательно папеньки.

В этом направлении я во многом превзошел его.

Я имею в виду тщеславие.

Правда, я имел больший диапазон удовлетворения этой черты тяжелой наследственности.

Третья немецкая строчка у нас дома хождения не имела.

Это пресловутая формула: «Wie sag'ich's meinem Kind?!» — «Как мне сказать об этом моему ребенку?!»

Так обозначается родительская проблема, когда дети начинают чрезмерно вопрошающе заглядывать им в глаза, а рассказы об аисте и кочнах капусты теряют свою убедительность.

«Откуда берутся дети?»

Проблемы того, как об этом сказать своему ребенку, у папеньки и маменьки не существовало.

Не потому, что, будучи впереди века, они с малых лет меня поставили в полную деловую известность об этом, но потому, что оба они просто уклонились от этой щекотливой темы и просто-напросто ухитрились избегнуть ее.

Вероятно, потому, что маменька была, как говорят американцы, — over sexed *.

А папенька в свою очередь — under sexed**.

Так или иначе, в этом, вероятно, кроется основа развода между папенькой и маменькой и падение престижа ларов и пенат [101], семейного очага и культа «old homestead»*** с очень раннего детства у меня...

---

* — сверхсексуальна (*англ.*).

** — недостаточно сексуален (*англ.*).

*** — «старого домашнего очага» (*англ.*).

Во вступительных заметках я писал, что данное сочинение совершенно безнравственно.

Это распространяется не только на отсутствие в нем плановой устремленности, но и на полное отсутствие в нем какой бы то ни было планомерности вообще.

Согласитесь, что в системе планового хозяйства и идеологической системе такой подход, конечно, совершенно аморален!

Отдельные главки начинаются об одном. Ведут отсчет от случайно всплывшего воспоминания и затем идут цепью ассоциаций, как им угодно. Начав главку, я не знаю, во что она выльется.

И, только закончив ее, иногда начинаешь подозревать, что в ней могла возникнуть даже «тема».

Чаще всего эта тема — или окончательный «сюжет» главки — абсолютная неожиданность для самого автора.

Так, например, с только что изложенным материалом.

Я искренне думал, что это кусочек из биографии обиженного ребенка, которому родители не удосужились должным образом раскрыть глаза.

Я даже думал начинать ее с горячей перепалки с папенькой на эту тему летом шестнадцатого года.

Как сейчас помню, было это на извозчике, при выезде из дивной улицы Росси, окаймленной справа и слева чистейшим ампиром оранжево-белых стен.

Архитектура Александринки так прекрасна, что ей мало театрального здания. Она воровато забегает в переулок позади театра и полонит обе его стороны.

И тут правая и левая стороны в течение сотни лет любуются друг другом. Они глядят друг на друга, как в зеркало. Они застыли в обоюдном любовании.

Правая и левая сторона переулка совершенно одинаковы. И одинаково прекрасны.

Если бы они были зеркалами, можно было бы поставить посреди улицы свечи и гадать о женихе, который выходил бы из заднего фасада театра, в который упирается улица.

Если бы из фасадов выдавались руки, они касались бы друг друга, как в фигурном танце, как в кадрили, и извозчики казались бы нырнувшими парами, пробегающими под поднятыми руками пар, танцующих на месте...

На таком извозчике едем мы с папенькой, и я выдаю ожесточенный счет сына отцу.

Руки от дома к дому не протягиваются.

Протянутые руки не держат круглых золотых колец согласия.

Как нет такого золотого кольца и протянутых рук взаимного понимания у двух седоков на пролетке.

Таких рук и колец никогда не было на Николаевской улице № 6, квартира 7.

И не потому ли странная архитектурная фантазия самого дикого «стиль модерн», которым был одержим папенька, воздвигла подобные многоэтажные фигуры на фасаде дома, за углом от улицы Альберта в Риге, сплошь застроенной папенькой [102].

Восемь громадных дев из дутого железа водосточных труб стоят вдоль фасада.

Руки их вытянуты вперед — перпендикулярно фасаду.

Похоже на то, что они заняты сокольской гимнастикой [103].

Руки вытянуты в пустоту.

И чтобы скрыть это обстоятельство, им в руки дано шестнадцать золотых колец.

Пустота словно повернута боком и окаймлена золоченым обручем.

В таком виде пустота закономерна.

Бубликам положено иметь дырку.

Даже если бублики золоченые и их держат восемь многоэтажных дев, застывших между лианами, хризантемами и водорослями орнамента, размазанного по фасаду.

Пустоту самой затеи скрыть труднее.

Впрочем, девы — недолговечны.

Я смутно помню день их открытия, но помню тот день, когда они, разъятые на части, как канализационные трубы, по частям покидали свои гордые пьедесталы.

Дожди очень консервативны.



М. Маяковский, Л. Брик, Б. Пастернак и С. Эйзенштейн



С. Эйзенштейн и М. Штраух в детстве

М. Штраух и С. Эйзенштейн во время съемок фильма «Старое и новое»

Им совершенно безразлично, что жести водосточных труб придается художественная форма и они перестают быть средством для стекания вод.

Дожди упорно бьются в макушки фигур, но не находят в них отверстий...

Пустотелая статуя Свободы, гарцующая в нью-йоркском порту, счастливее.

В нее доступ открыт.

Правда, не дождевым потокам, низвергающимся с неба, но людским потокам, наводнением подымающимся снизу.

По двум винтовым лестницам, сплетенным, как две змеи, удушающие друг друга в объятии, вверх и вниз идут непрерывные токи туристов, как белые и красные кровяные шарики или бесформенная лимфа, удовлетворяя праздное любопытство.

Самое интересное в этом двойном процессе подъема и нисхождения — это стараться определить, в каком месте внешнего рельефа этой пустотелой фигуры находишься во всякий данный момент.

Уже против груди?

Или только на уровне живота?

А вот несомненно — колени!

Слава богу — основание шеи.

А налево, конечно, опущенное левое плечо. (Правое держит факел, вздернутый кверху.)

...Девы на папенькином фасаде закупорены сверху и снизу.

И ливни бьются в их темечки, не будучи в состоянии ворваться в них, пройти сквозь их тело и низринуться в водостоки внизу.

И вот упрямые дожди начинают их обтекать.

Ощупывать своими потоками — как живой рукой — очертания фигуры.

Островами среди потоков выделяются груди.

Темные потоки струятся из-под живота.

Идут дожди.

И их мимолетные прикосновения остаются темными следами лап на поддельном алебастре этих атлетических и бессмысленно поставленных фигур.

Эффект — шокирующий.

И вот в один прекрасный день девушки, разъятые на торсы, груди, руки, бедра и ноги, кончают свое сомнительное существование.

Пожалуй, в одном они мне на пользу...

Вероятно, вспоминая их, я с таким лакомым азартом разымал на части гигантскую фигуру Александра III [104] в начальном эпизоде «Октября».

Фотографии с подлинного факта снятия памятника потому,

вероятно, так остро задели внимание, что где-то бродили воспоминания о папенькиных девах.

А если прибавить, что разъятая и опрокинутая полая фигура царя служила образом февральского низвержения царизма, то ясно, что это начало фильма, так напоминавшее поражение папенькиного творения через образ самого царя, говорило лично мне об освобождении из-под папенькиного авторитета.

Образ папенькиных опустошенных дев еще дважды возникает — в новой, но, правда, оба раза одинаковой вариации,

в образе — лат.

Собственно, не столько самих лат, сколько пустых одеяний латников.

В эпилоге «Москва, слышишь?» на открытии памятника владетельному герцогу маленького немецкого герцогства официальный придворный поэт читает приветственную оду о завоевании немецкими латниками полукультурных аборигенов.

Он сам в латах.

Сам же и на ходулях, как ходульны стихи.

И рыцарский костюм охватывает его фигуру и ноги-ходули в

одно целое железного великана.

В критический момент лопаются ремешки, и, как пустые ведра, с грохотом сыплются с него пустые латы (1923).

Пустые же латы Курбского находит Малюта Скуратов в шатре князя-изменника, из-под замка Вейсенштейна спасающегося бегством («Иван Грозный», сценарий, 1944).

Пустым же звуком отдает ведро-шлем ливонского рыцаря, когда по нему ударяет оглобля Васьки Буслая (1938, «Александр Невский»).

...Папенька был таким же домашним тираном, как старик Гранде[105] или [Мордашев] из водевиля «Аз и Ферт». По крайней мере таким его играл Мочалов[106] и именно этим стяжал себе в этой роли великую славу.

Тираны-папеньки были типичны для XIX века.

А мой — перерос и в начало XX-го!

И разве эти странички не вопиют о том моральном гнете, который был в семье?!

Сколько раз ученым попугаем примерный мальчик Сережа, глубоко вопреки своим представлениям и убеждениям, заученной формулой восторга отвечал на вопросы папеньки — разве не великолепны его творения?..

Дайте же место отбушевать протесту хотя бы сейчас, хотя бы здесь!

С малых лет — шоры манжет и крахмального воротничка там, где надо было рвать штаны и мазаться чернилами.

Наперед начерченный путь — прямой, как стрела.

Школа. Институт. Инженерия.

Из года в год.

От пеленок, через форму реалиста (это был единственный период, когда я был неуклонным... реалистом!) к бронзовым студенческим наплечникам с инициалом Николая I...

Я поражаюсь, как при всем моем благоправии к чертям я сломал весь этот наперед прочерченный бег по конвейеру.

Почва к тому, чтобы примкнуть к социальному протесту, вырастала во мне не из невзгод социального бесправия, не из лона материальных лишений, не из зигзагов борьбы за существование,

а прямо и целиком из прообраза всякой социальной тирании, как тирании отца в семье, пережитка тирании главы рода в первобытном обществе.

И вот вовсе окольным путем мы вернулись с папенькой к исходному соображению.

...Конечно, наша пролетка давно укатила по улице Росси через серый гранит и тяжелые цепи Чернышевского моста, и где-то в районе Пяти углов закончился наш спор...

Но путь этой пролетки по бумаге, прошедший через дев из кровельного железа, статую Свободы и поверженный образ царя, к свергнутому авторитету папеньки, как колыбели бунтарских деяний,— не только в социальной тематике моих фильмов, но и в области киноформы, повторяющей эволюцию от протеста против закабаления главой семьи до порабощения царем.

А венчание «молодого» царя (под видом Ивана IV) не есть ли становление наследника, освобождающегося от тени прообраза отца?!

А кутерьма вокруг трона, драка за царский кафтан и шапку не рисуют ли отраженно в сознании такую же борьбу, какую на арене истории проходят поколения и целые слои социальных формаций?!

И здесь для меня сейчас интереснее всего, как весь этот сонм от анализа атавистических взаимоотношений с авторитетом папеньки, как и подход к любому вопросу, у меня неизбежно сплетается с эволюционными представлениями.

Неужели случайный в себе факт, в силу которого мощный чувственный фактор — в апогее своем с тайной — сцепился с картиной эволюции, так неминуемо сплелся с жаждой и необходимостью видеть каждое явление в разрезе его эволюционного становления?

Другим способствующим фактором было то, что где-то вскоре эту склонность к двигательному восприятию подхватывают... аналитическая геометрия, теория предела, дифференциальное и интегральное исчисления.

Кривая не как данность, а как путь!

Разве здесь в кристально чистом виде не представлен нерв, принцип развития и становления, столь упоительный в явлениях природы и столь мало понятый в процессах творчества, в физиологии и биологии форм, стилей и произведений?

Все мало-мальски трепещущее этим мгновенно вплетается в орбиту интересов.

Этимология: история и становление слов. Я руками и ногами мог бы подписаться под словами Бальзака из «Луи Ламбера»[107] [...]

Леви-Брюль[108] — за неимением лучшего по фактическому материалу.

Конструирование собственной речи кинематографа, его синтаксиса, азбуки формы, принципа стилистики, растущего из схемы технического феномена. Корни и завершения контрапункта в звукозрительном кино. Наконец, абрис истории кино, начинающейся в предкинематографических искусствах. Истории, прослеживающей становление каждого элемента внутри кино как венца и завершения тенденции, лежащей тысячелетия позади, экстаз как устремление к предельной нулевой точке как индивида, так и вида.

Самое поразительное, что и ограничения области исследования как бы прочерчены тем же фактом. Их предел — лимит — очертание их ограничений совпадает с той точкой, где вспыхнуло осознание механизма человеческого становления. Там, где вспыхнул для меня белый ослепительный свет откровения.

Он не совпал с Человеком!

Не только физически — одновременно со встречей с объектом.

Но даже книжно.

«Познание добра и зла» как чистое познание опередило познание как непосредственное действие.

И поэтому взрыв вопросов нашел ответ в изумлении перед мудростью и связностью системы мироздания, а не в исступлении непосредственности объятий!

А потому и дальше ratio* опережает sex**.

А изумление расходится исследовательскими кругами от точки, не доходящей до проблемы: человек — не высшая ступень эволюции, а как Марфа Петровна, Петр Корнилович, Борис или Люся!

Отсюда и область теоретических изысканий, отсюда и уклон творческих ограничений — симфонией, а не драмой, массой как предстадией индивида, музыки как лона рождения трагедии (ce m. Nietzsche n'a pas été si bête!)***, отсюда и бесчеловечность системы образов «Грозного», отсюда и свой особый путь и стиль.

---

* — разум (*лат.*).

** — чувство (*лат.*).

*** — этот м. Ницше был не так глуп! (*франц.*).

Всматриваясь пристальнее в эту черту вне человечности моих сооружений и исследований, видишь почти на каждом шагу как бы все ту же картину исследовательского интереса, резко затухающего, как только дело доходит до порога узкочеловеческой стадии развития,

где-то на уровне мудрых пауков!

Интересно, что это конструктивно и прогрессивно. Например, в отношении Фрейда [109]. Целый ряд лет уходит на то, чтобы осознать, [что] первичный импульсный фонд шире, нежели узкосексуальный, как его видит Фрейд, то есть шире рамок личного биологического приключения человеческих особей.

Сфера секса — не более как стянутый в узел концентрат, уже через бесчисленные спиральные повторы воссоздающий круги закономерности гораздо более необъятного радиуса.

Вот почему мне приятны концепции D. H. Lawrence'a [110], заставляющие его выходить за рамки секса в (недостижимые для ограниченной особи) космические формы целостного слияния.

Вот почему меня тянет в по-своему понятый пояс пралогики — этого подсознания, включающего, но не порабощенного сексом.

Вот почему само подсознание рисуется прежде всего как отражение более ранних и недифф[еренцированных] стадий социального бытия — прежде всего.

Вот почему в анализе генезиса принципа формы и отдельных ее разновидностей (приемов) слой за слоем идешь за пределы одного кольца как бы Дантова ада (или рая? Доре [111] рисует Дантов рай тоже расходящимися кругами блаженства!) к другому. От другого — к третьему.

Вот почему, напр[имер], широко понятый прием синекдохи [112], включающий и метод ее в поэзии, и крупный план в кино, и пресловутую «недосказанность» (understatement) американцев-практиков и американцев-антологистов (большинство из них останавливается на пороге антологий, избегая анализа и последующих обобщений), не останавливается на том, что этот прием есть сколок мышления по типу pars pro toto * (граница концепций на 1935 год).

Вот почему десять лет спустя концепция проламывается дальше в еще более раннюю дочеловеческую сферу и толкует о том, что уже само pars pro toto есть на более высоком — эмоционально-чувственном уровне — повтор чисто рефлекторного явления условного рефлекса, возникающего целиком через воспроизведение частичного его элемента, служащего раздражителем.

Вот почему чудовищно распространенная драматическая, а потому одна из базисных тем — тема мести — не довольствуется рамками того, что она отражает неизбежное противодействие, выз-

* — часть вместо целого (*лат.*).

ванное действием в разрезе человеческой психологической реакции («tit for tat»*).

Она уже и самую эту реакцию видит как частичное приложение общего закона о равенстве действия и противодействия, диктующее маятнику его маячащее движение. (Как в самом поведении, скажем, «вендетты», восходящей к этой основе, так и в истолковании соответствующего строя произведения, отразившего это,— вся почти елизаветинская трагедия [113] разрослась из первоначальной Revenger's Tragedy ** — вспомним трагос Шекспира!)

---

* — «зуб за зуб» (*англ.*).

** — трагедии мстителей (*англ.*).

В Петербурге маменька живут на Таврической улице, 9. 247
Парадное во дворе.
Лифт.
Белый мраморный камин внизу.
Весело трещит в нем огонь.
Для меня здесь всегда зима:
я бываю здесь из года в год только на рождество.
Камин неизменно весело трещит.
Вверх по лестнице бежит красный мягкий ковер.
Будуар маменьки обит светло-кремовым штофом. По светлому фону разбросаны крошечные розовые веночки.
Такие же портьеры.
Ковер — в тон веночкам — блекло-розовый.
Будуар — одновременно спальня.
Это скрывают две портьеры, отделяющие маменькину постель.
Портьеры в таких же веночках.
Много лет спустя, уже студентом, уже на постоянном житье у маменьки — я здесь хвораю вторично корью.
Окна завешены.
Сквозь шторы бьет солнце.
Комната погружена в ярко-розовый свет...
Жар ли это?
Не только жар: подкладка у штор тоже розовая. Солнечные лучи, пробиваясь сквозь подкладку, розовеют.
Таким розовым светом просвечивают руки между пальцами, когда держишь их против лампы, или закрытые веки, когда поворачиваешь голову к солнцу.

Розовый свет комнаты сливается с жаром и бредом болезни.

Спальня бабушки — я помню себя в ней совсем маленьким — была вся голубая.

Голубой бархат на низких креслах и длинные голубые драпри.

У бабушки — голубой период?

У маменьки — розовый?

Сейчас драпри и мебель из маменькиного будуара доживают свой век на даче.

Веночков почти не видно.

Обивка стала серой.

Бахрома у кресел местами вырвана, и низ их кажется верхними челюстями, из которых местами выбиты зубы.

Серый период?

По диванчикам, козеткам, бержеркам — и как их только не называют! — там и сям разбросаны книжки.

Чаще всего это желтые томики издательства Кальман-Леви [114]

Книги из библиотеки дамы решительных и независимых взглядов.

На первом месте: «Nietzschéenne» *,

потом — неизменный «Sur la branche» * Пьера Кульвена (Pierre Coulevain) [115]

и, конечно, «Полудевы» Бурже [116], сменившие «Полусвет» Дюма-фиса [117].

Под эти желтые обложки я не заглядываю [...]

Среди маленьких диванов и козеток попались еще две книги.

В эти заглядывалось

не раз,

но с беспокойством,

с известным волнением,

даже с... боязнью.

И эти книги старательно запихивались между спинкой и сиденьем кресел и диванов.

Для верности еще прикрывались подушками маменькиного рукоделия в манере «ришелье». (Прорезные рисунки, части которых сдерживались друг с другом посредством системы тоненьких лямочек. Сколько таких узоров я калькировал для маменьки из журналов! Сколько позже сам комбинировал или сочинял самостоятельно!)

Прятались эти книжечки не то от неловкости, не то от страха перед тем, что было в них,

не то для того, чтобы наверняка иметь их под рукой в любой момент.

В книжках этих было чем напугать.

---

* — «Ницшеанка» (*франц.*).

Это были «Сад пыток»[118] Октава Мирбо и «Венера в мехах»[119] Захер-Мазоха (вторая даже с картинками).

Это были, сколько я помню, первые образчики «нездоровой чувственности», попавшие мне в руки.

Крафт-Эбинг[120] попал в эти руки несколько позже.

Но к первым двум книгам у меня осталось до сих пор чувство болезненной неприязни...

Иногда я думаю о том, почему я никогда не играю в азартные игры?

И мне кажется, что это не от недостатка предрасположения.

Скорее наоборот.

Иногда «боишься испугаться».

Это бывало у меня в детстве.

Я не боялся темноты, но я боялся того, что, проснувшись в темноте, я могу испугаться.

По той же причине я обхожу кругами область азартных игр.

Я боюсь, что, раз прикоснувшись к ним, я удержу уже знать не буду...

Я очень хорошо помню, как среди обстановки этого бело-розового с веночками будуара я лихорадочно следил за биржевыми сводками, когда маменьке вздумалось небольшой суммой «свободных» денег поиграть на бирже...

Мирбо и Мазоха, тянувших к себе, я избегал не зря.

Тревожная струна жестокости была задета во мне еще раньше.

Как странно,— живым впечатлением, но живым впечатлением с экрана.

Это была одна из очень ранних увиденных мною картин, вероятно, производства Пате[121].

В доме кузнеца — военный постой.

Эпоха — наполеоновские войны.

Молодая жена кузнеца изменяет мужу с молодым «ампирным» сержантом.

Муж узнает.

Ловит сержанта.

Сержант связан.

Брошен на сеновал.

Кузнец раздирает его мундир.

Обнажает плечо.

И... клеймит его плечо раскаленным железом.

Как сейчас помню: голое плечо, громадный железный брус в мускулистых руках кузнеца с черными баками и белый дым (или пар), идущий от места ожога.

Сержант падает без чувств.

Кузнец приводит жандармов.

Перед ними — человек без сознания с оголенным плечом.

На плече... клеймо каторжника.

Сержант схвачен, как беглый.
Его водворяют обратно в Тулон.
Финал был героико-сентиментальный.
Горит кузница.
Бывший сержант спасает жену кузнеца.
В ожогах исчезает «позорное клеймо».

Когда горит кузница? Много лет спустя? Кого спасает сержант: самого кузнеца или только жену? Кто милует каторжника?

Ничего не помню.

Но сцена клеймения до сих пор стоит неизгладимо в памяти.

В детстве она меня мучила кошмарами.
Представлялась мне ночью.
То я видел себя сержантом,
то кузнецом.
Хватался за собственное плечо.
Иногда оно мне казалось собственным,
иногда чужим.
И становилось неясным, кто же кого клеймит.

Много лет белокурые (сержант был блондин) или черные баки и наполеоновские мундиры неизменно вызывали в памяти самую сцену.

Потом развилось пристрастие к стилю ампир.

Пока подобно морю огня, поглотившему клеймо каторжника, океан жестокостей, которыми пронизаны мои собственные картины, не затопил этих ранних впечатлений злополучной кинокартинки и двух романов, которым он несомненно кое-чем обязан...

Не забудем, однако, и того, что детство мое проходит в Риге в разгар событий пятого года.

И есть сколько угодно более страшных и жестоких впечатлений вокруг — разгул реакции и репрессий Меллер-Закомельских [122] и иже с ними.

Не забудем этого тем более, что в картинах моих жестокость неразрывно сплетена с темой социальной несправедливости и восстания против нее...

НОВГОРОД — LOS REMEDIOS *.

Из земли бьет водяной столб в четыре этажа высотой.

Он похож на гейзер из учебника географии.

У него слегка сернистый запах...

И это еще сильнее напоминает нам свежие, пахнущие типографской краской учебники в те дни, когда они еще интересны,

в тот первый вечер, когда листаешь только что купленную книгу не как нудную духовную пищу, а как... библиофил.

В такие вечера учебники, особенно географические, выбрасывают в жизнь как бы векселя впечатлений, которые когда-нибудь будут подлежать оплате. Всем известная картинка почтовой кареты, проезжающей через ворота, прорубленные сквозь ствол гигантского дерева, будет мучить память, пока не удастся самому проехать через такую гигантскую прорубленную секвойю [123] в американских лесных заповедниках.

Так было со мной.

Интересно, что порода деревьев «секвойя» названа в честь индейского вождя Секойя, а отдельные древесные гиганты носят фамилии большей частью в честь генералов гражданской войны, хотя среди них было больше «дубов».

Самая крупная секвойя носит имя генерала Шермана [124], сжегшего в свое время Атланту.

Столб воды, бьющий из земли, до известной степени помогает избавиться от idée fixe **, неотвязно связанной с другой картинкой, изображающей гейзеры Иеллоустонского парка [125].

---

* Лос Ремедиоз — название мексиканского города.

** — навязчивой идеи (*франц.*).

Может быть, этот фонтан оказался виновником, почему я в Иеллоустон не поехал, а удовлетворился парком Иосемите [126].

...В самом фонтане днем преломляются лучи солнца.

А вечером он горит в лучах разноцветных прожекторов.

Бьет он перед зданием курзала. Вокруг него мечутся орды растерянных людей.

Почему-то это лето, последнее перед окончанием реального училища, я живу не с папенькой на Рижском взморье, а с маменькой в Старой Руссе.

Фонтан бьет перед курзалом Старой Руссы.

А люди мечутся в истерике, потому что это — июль месяц 1914 года и только что объявлена война.

В галереях курзала рыдают, бросаясь друг другу в объятия посторонние люди.

В кресле на колесах навзрыд плачет прикрытый клетчатым пледом полковник в черных очках, сняв фуражку и обнажив убогую растительность на голове...

Так же кидались люди друг к другу три года спустя, когда по Петрограду внезапно пронеслась весть о том, что убит Распутин [127].

Он незримо присутствовал в семнадцатом году в каждом доме, под каждой черепной коробкой, [был] темой каждой сплетни.

Только «Вечерняя биржевка» успела втиснуть строку об его убийстве — и то только в перечень заголовков содержания номера.

Номер был мгновенно конфискован.

И я горжусь, имея где-то один экземпляр, чудом попавший мне в руки в тот памятный день.

...Но сейчас паники, конечно, больше. И вокзал уже забит до отказа людьми.

Из Руссы невозможно выехать поездом.

Кто-то надоумил ехать пароходом через озеро Ильмень по Волхову, а там — поездом от Тихвина.

Это лето принесло мне три сильных впечатления.

Престольный праздник и открытие новой церкви в Старой Руссе. До объявления войны в разгар июльской жары я видел крестный ход в престольный праздник у вновь открывшейся церковки в Старой Руссе.

Живые впечатления от него легли в основу крестного хода в «Старом и новом».

Вторым значительным событием была моя первая в жизни «литературная встреча» — встреча с Анной Григорьевной Достоевской [128].

Но самое сильное было — trip *.

---

* — путешествие (*англ.*).

Белые церковки, сгрудившиеся, как святые в белых стихарях на древних иконах, где они почти сливаются воедино.

Война заставила сказочно прекрасно проплыть по древнейшему куску нашей страны.

В остальном война меня в тот год тронула мало.

В течение этого последнего учебного года мы несколько раз ходили на манифестации.

Кричали до хрипоты.

Носили портреты царя и факелы, которые копотью забивали ноздри.

Папенька надел военную форму и генеральские погоны...

А весной следующего года я пережил первую эвакуацию — выезд чиновных семейств из города Риги.

Это совпало с переездом в Питер[129] для поступления в институт.

И от папеньки я естественно и безболезненно, да еще на казенном транспорте, переехал к маменьке.

Но это все на год позже. А сейчас...

Путь пароходом из Старой Руссы в Ильмень. «Мраморное море» вечером.

Белая колоколенка далеко на другом берегу — белым маяком.

Медленно Волховом проплываем мимо залитого луною Новгорода. Бесчисленные ослепительно белые церкви в неподвижности ночи. Беззвучно скользим мимо.

Магическая ночь!

Откуда взялись эти храмы, как бы подошедшие к величавому течению вод? Пришли ли они, как белые голубицы, испить воды? Или омочить подолы белых риз своих?

Много лет спустя, готовясь к постановке «Александра Невского», я посетил Новгород. На этот раз не проездом, а вплотную.

В памяти стояла живая картина сгрудившейся белизны церквей вдоль Волхова.

Церкви оказались разбросанными по городу. В Торговой части. В Софийской. По окрестностям города. И вовсе вдали.

Будь я поэтом, я, вероятно, сказал бы о том, что в лунные ночи церкви Новагорода с двух сторон Волхова подходят, спускаясь к его берегам, поглядеть друг на друга, как в древности через пол-России ходили «повидаться» святители — Сергий Радонежский из Троицы к Дмитрию Прилуцкому в Вологду.

Об этой встрече мне толкует старый монах, показывая древности Прилуцкого монастыря (в 1918 году) и страшные каменные мешки заточения в угловых его башнях.

В центре круглого помещения верхнего этажа башни как бы выдолбленный каменный столб с решеткой двери. В эти вертикальные каменные гробы заточались строптивые сыны церкви, отбывая наказание. (Затем монах будет тем же голосом жаловаться, что карточки им даны не А, а Б, хотя они, монахи, трудятся.) А каких-

нибудь десять лет спустя [я] буду удивляться тому, что совершенно по такому же типу устроены камеры старого корпуса «Синг Синга» [130], еще не модернизированного и не снесенного в 1930 году.

Двухэтажный каменный ящик из поставленных друг над другом каменных ящиков с решетчатым отверстием двери на одном конце. Без окон. И с большим каменным чехлом прямоугольного здания, как бы большим опрокинутым ящиком, обнявшим малые каменные мешки и окна на волю.

Но я не поэт, а режиссер, а потому меня не менее поражает в моих скитаниях по древностям Руси поразительное умение древних строителей избирать точки для расстановки церквей и колоколен, разбросанных по пейзажам.

Александр Невский приводит меня не только в Новгород, но и в Переславль, который кажется умилительным игрушечным городом из-за тех же белых кубиков церквей и луковиц куполов, как бы сбежавших из хранилищ игрушечных дел мастеров Троице-Сергиевской лавры. И кажется, что похититель, торопясь, ронял церквушки на своем пути от нынешнего Загорска до древнего Переславля, где рос Александр Ярославич, а полтысячи лет спустя

на том же озере юный Петр испытывал потешный флот *.

Но церкви эти не случайно обронены. Они расчетливо расставлены мудрой рукой. И белые колокольни, как маяки плывущим кораблям — среди моря зелени русских равнин,— отмечали и указывали путь бесчисленным толпам паломников, шедшим сотни верст, дабы поклониться святыням.

Отъезжаешь пять, десять, пятнадцать, двадцать километров. Дорога извивается, вздымается на холмы и пропадает в долинах. Оглядываешься, а колокольню все еще видать. И чудятся встречные потоки богомольцев, держащих курс от колокольни к колокольне по путям, прочерченным мудрой режиссурой.

А как продуман последний этап рейса по Белому морю тех, кто стремился к святыням соловецким!

От берега к островам богомольцев перевозят баркасы.

Переполнены трюмы. Скученны и сгруженны богомольцы. Духота. Темнота. Мрак.

Баркас отваливает от берега.

Начинается качка.

Баркас бросает с волны на волну.

В мраке трюма ревут и плачут,
задыхаются,
томятся, как в преисподней.

---

* Согласно легенде, холмы и горы возникли оттого, что дьявол, убегая от светлого лика херувимов, ронял на своем пути комья земли, похищенные из светлого града. Кажется, что ответно святители роняли обители и церкви на этих возвышениях, порожденных алчностью и трусливой поспешностью сатаны. (*Прим. С. М. Эйзенштейна*).

Но вот перед рассветом вдали показался монастырь.

И с грохотом, под рев песнопений, заглушающих бурю, под возглашение дьяконских басов отворяются трюмы.

Обезумевшие люди рвутся на воздух.

Предрассветный ветер рвет паруса. Вздымает волны. Гигантский образ Спасителя высится на палубе. В огне свечей, раздуваемых ветром. В дыму кадил, раскачиваемых в сильных руках поморов-монахов. Под оглушительное пение. Ввиду выступающих из вод монастырских куполов и башен.

И кажется, что прекращается мучение мирской юдоли и впереди — обетованная земля.

Простерты ниц богомольцы и с восходом солнца в трепетном благоговении сходят на освященные монастырские земли...

Размещение католических соборов в Мексике не менее искусно.

И здесь за десятки миль видишь купола Санта Марии Тонанцинтлы на подступах к Пуэбло или сверкающие кресты Вирхен де Лос Ремедиоз у въезда в Мексико-Сити.

Но здесь особой заслуги католиков нет. Места выбраны не ими.

Места эти — древние пирамиды, когда-то увенчанные ацтекскими и тольтекскими капищами [131].

Мудрость католиков разве лишь в том, что, разрушив капища, они воздвигали свои церкви точно на тех же местах, на вершинах тех же пирамид, в видах на то, чтобы не сбивать маршрутов паломничеств, тысячелетиями шедших со всех концов страны к подножию именно этих пирамид.

Странным смешением эпох кажутся массовые паломничества настоящего времени.

Им способствуют странные наряды священных плясунов, dansantes, от зари до зари без передышки повторяющих свое единственное и неизменное ритмическое движение ног — в честь мадонны. Кто знает, в честь мадонны ли? А не в честь ли более древней богини — матери богов, лишь с виду уступившей свое место пришлой сопернице — божьей матери христианства, но оставшейся неизменно внутри сменяющихся поколений потомков тех, кто основал ее культ. Патеры смотрят сквозь пальцы, когда эти пальцы свободны от того, чтобы принимать дары. Не все ли равно, в честь кого их несут за тысячи миль. Важно, чтобы, обращенные в деньги, они бы шли неиссякаемыми золотыми потоками в Рим. Дурманит пляс под неизменный напев. Крики детей богомольцев. Матери тычут им груди. Звуки органа. Угар свеч. Жара и исступление.

И беспрерывный поток обливающихся потом человеческих фигур, на коленях ползущих от подножия пирамиды к священным ее вершинам.

Колени обмотаны тряпками. Иногда подвязаны раздирающиеся в клочья подушки.

Часто на голове — фантастический убор из перьев (братства дансантес).

Глаза завязаны тряпкой.

Струится пот.

Страдальца под руки держат богомольные старухи, закутанные в дешевые синие шали — ребосо.

Задыхаясь, достигается последняя ступень.

И торжествующе снимается повязка.

После мрака и мучений перед страдальцем, пылая огнями свечей,— широко раскрытые двери капища мадонны де Гуадалупе, де Лос Ремедиоз, собор Амека-мека с голым, обнаженным и ободранным, серым, безлистным стволом перед ним.

КАК Я УЧИЛСЯ РИСОВАТЬ

ГЛАВА ОБ УРОКАХ ТАНЦА

Начать с того, что рисовать я никогда не учился. 257

А рисую вот почему и как.

Кто в Москве не знал Карла Ивановича Когана — мага и чародея стоматологии и остеологии?

Кто не носил к нему свои потрепанные зубы?

Кто не щеголял отменными новыми челюстями, вышедшими из-под его рук?

Возьмите Карла Ивановича.

Заставьте его очень похудеть.

Если нос от этого недостаточно вытянется сам — удлините его немного.

Резко выгните ему фигуру, заставьте торчать то, что в Риге называли «мадам сижу».

Оденьте его в сюртук инженера путей сообщения.

Дайте ему под ручку супругу с самым высоким шиньоном в Риге.

И перед вами будет седой инженер путей сообщения Афросимов.

Инженеру Афросимову я обязан тем, что в меня вселилась безудержная охота и потребность рисовать.

У маменьки, как у всякой светской дамы, бывали «четверги».

Кроме того, маменька с папенькой в дни собственных тезоименитств устраивали вечерние приемы-монстр.

Тогда раздвигался обычно круглый обеденный стол на все двенадцать досок.

Он занимал столовую во всю длину.

И ломился от обильного ужина.

Сейчас он стоит у меня дома на Потылихе, снова круглый, как в [первый] день мироздания,— в том, что [я] называю своей «библиотекой». Этим она фактически и была до того как, выступив из предначертанных берегов, книги не затопили собой все комнаты и вся квартира не превратилась в подобие внутренностей книжного шкафа!

...В стороне от большого стола стоял стол закусок.

Ужинали после карт и легкого музицирования на рояле.

Общество бывало избранное.

Почетным гостем — сам губернатор. Его высокопревосходительство Звягинцев.

Он восседал от маменьки направо.

Папенька — у противоположного конца стола.

Иногда столы были привозные и ставились в столовой «покоем» — буквой «П».

Где тогда сидел папенька, не помню, но помню, что к этому времени за стол сажали уже и меня — внутрь «покоя», прямо против маменьки.

До этого меня к столу только подводили — заспанного и сонного.

Еще раньше — укладывали спать до прихода гостей.

И видел я только накрытый стол, горевший серебром и хрусталями.

Вокруг стола суетились [горничная] Минна и папенькин курьер Озолс, наряжавшийся для этих случаев парадно.

(В тот единственный раз, когда меня пробовали выдрать, Озолс держал меня за ноги. Тогда он не был в парадном обличье.)

Сперва мне стол только показывали.

Потом стали лакомить с закусочного стола.

Любил белые грибы в маринаде. Свежую икру. К семге относился отрицательно. Устриц не понимал.

После развода папеньки и маменьки приемов уже не было: дом распался.

К тому же сильно пошатнулись папенькины дела.

Да и принимать было бы не на чем.

Маменька увезла с собою обстановку и мебель — свое приданое.

Я относился к этому весьма легко и даже весело.

Прекратились невыносимые домашние, чаще всего ночные, скандалы.

И я развлекался тем, что из конца в конец катался на велосипеде по опустевшим гостиной и столовой.

В этом было даже какое-то торжество.

Грозный папенька держал меня в большой строгости.

В гостиную меня, например, просто не пускали, а так как столовая с гостиной соединялись аркой, то арка заставлялась от меня

шеренгой стульев, по которым я ползал, заглядывая из столовой в обетованную землю гостиной.

Позже я лихо колесил по этой земле, ставшей похожей на Niemandsland *, когда увезли диваны, кресла, столики, лампы и горы Nippsachen **, главным образом копенгагенского фарфора, который своим молочно-голубоватым цветом и размытым серым рисунком пленял обтекаемыми формами любителей изящного тех счастливых лет.

...Но сейчас будущая пустыня кишит людьми.

Ими полна гостиная. Маменькин будуар. Папенькин кабинет.

Вот-вот все это хлынет в столовую ужинать.

А пока располагается за ломберными столиками.

Я в том возрасте, когда меня уже пускают к гостям, но за стол еще не сажают.

Я хожу между гостями. Запоминаю гостей.

Вот губернатор. Породистая голова с орлиным взглядом из-под густых бровей.

Но в остальном он то, что называется «Tischriese» — «застольный великан».

Великан — только по пояс, если считать сверху. 259

Ногами не вышел — рост мал.

А потому величествен только за столом и разочаровывает, когда встает в полный рост.

Таким был Лев Толстой.

Таким же был и Карл Маркс.

Покойный австрийский канцлер Дольфус [132] был просто карликом.

Очаровательно, что его называли «Милли-Меттерних» и писали о том, что в Австрии выпускаются почтовые марки с портретом канцлера в рост и в ... натуральную величину.

У губернатора великолепная голова великолепно слегка наискось всажена в великолепные широкие плечи.

Так же, слегка наискось, головы держат мексиканские пеликаны, когда стрелой ныряют из неба за рыбой в янтарную бухту в Акапулько.

Взгляд действительного тайного советника Звягинцева — орлиный.

Совершенно черные [глаза] из-под седых бровей.

Он должен парить над полями сражений.

И уж во всяком случае, поверх голов подчиненных и вверенных ему.

Однако это невозможно, даже если бы вверенные и подчиненные склонились бы почти до земли.

---

* — ничейную землю (*нем.*).
** — безделушек (*нем.*).

Как сказано, губернатор очень маленького роста.

Из дам помню почему-то только молодых.

Дочь вице-губернатора мадемуазель Бологовскую.

И то, вероятно, потому, что ее — Надежду — все зовут по-французски Esperance — Эсперанс Бологовская.

Это выходит вроде на испанский манер, где так распространены Энкарнасион, Фелисидад, Соледад [133]— все имеющие не утраченный еще смысл.

В пятидесятилетие Долорес Ибаррури [134] (1945 г.) я построю на этом мое приветственное ей послание. Я напишу о том, что на следующие пятьдесят лет я желаю ей сменить имя Долорес («страдание») на имена: Виктория («победа»), Глория («слава») и Фелисидад («счастье»).

Кроме Эсперанс, почему-то отчетливо помню всю в голубом Мулю Венцель и всю в розовом — Тату.

Третью сестру моего друга Димы — Жуку Венцель по малолетству тоже еще не допускают.

Почему из всего цветника и созвездия я помню только окрашенных цветом абажуров сестер Венцель?

Оказывается, что вовсе не зря.

Сестры в памяти по всем правилам «агглютинации» * сливаются с абажурами. Между абажурами и вечерними платьями тех лет нет большой разницы.

Такие же буффы, рюши, оборки и кружева.

И вот сестры Венцель совсем уже не сестры Венцель, а сестры... Амеланг.

Две молоденькие сестрички, по-воскресному одетые именно так, что отличить платья от абажуров почти совсем невозможно.

А папенькина гостиная, полная народу, уже вовсе не папенькина гостиная, а совсем другая гостиная.

Пустая. С ослепительно начищенной жуткой пустотой паркета.

Сейчас, сводимый спазмами страха, я должен буду двинуться вальсом по этой паркетной пустыне.

Я еще моложе.

И это — наш первый танцкласс.

Мальчики и девочки, мы сидим на стульчиках и глядим на этот страшный паркет.

Громадная эта гостиная в доме другого инженера путей сообщения — начальника Риго-Орловской железной дороги Дарагана.

Здесь мы учимся танцевать.

В гостиной закатаны ковры, а пальмы отодвинуты совсем вплотную к окнам.

Через несколько лет седовласый господин Дараган с видом праведника или схимника с иконы уедет из Риги.

---

* — склеивания (*лат.*).

На его место вступит отец другого моего друга детства — Андрея Мелентиевича Маркова — Марков Мелентий Федосеевич с резиденцией в Питере, в самом здании Николаевского вокзала.

У Андрюшиного папаши страшное рябое в складках лицо, волосы ежом

и странно бледные глаза на фоне темной кожи.

А у самого Андрюши на антресолях комнаты, что расположена рядом с аркой левого выезда из вокзала, колоссальная электрифицированная модель железной дороги.

Игрушечный паровозик бегает по рельсам, переезжает мосты.

Функционируют семафоры и стрелки.

Кругом разбит песочный пейзаж.

И реки из голубой бумаги покрыты кусочками стекла для полной иллюзии и блеска.

В определенном возрасте мы здесь часами играем с Андрюшей.

Его увлекает паровозное хозяйство и операции.

Меня — больше какой-то нелепый игрушечный персонаж, которого я заставляю опаздывать на поезд и в виде циркового «рыжего» бегать между рельсами и путаться между стрелками.

Неподалеку настоящие паровозы дают свистки, и даже изредка доносится железнодорожный колокол.

Звуки реальных поездов синхронизируются с игрушечной железной дорогой, и игра выигрывает в своей иллюзорности.

В другом возрасте, уже в период войны, тот же Андрюша будет совершенно безнадежно обучать меня играть в преферанс. А потом будет водить меня как посторонний человек (Мелентий Федосеевич уже помер) в зал первого класса Николаевского вокзала и будет показывать мне, как выглядят проститутки.

Зал первого класса вокзала Николаевской (ныне Октябрьской) железной дороги — штаб-квартира самых дешевых «жриц любви». Здесь они сидят в буфете с одним стаканом чаю на весь вечер.

Впрочем, не на весь вечер, а до прихода клиента...

В Мексике иначе.

Девушка сидит перед маленькой каморкой на улице.

Напротив, в пивной — ее сутенер.

Сутенер пьет пиво.

Столько кружек, сколько к девушке заходит клиентов.

Чтобы не сбиться со счету, он стопкой складывает картонные круги, которые ставятся под кружки.

По этим же кругам высчитывается, сколько кружек он выпил.

Коты петербургских дам фланируют где-то по Лиговке.

...Однако пока что я цепенею перед паркетом квартиры семейства Дараган.

И цепенею я, вероятно, в особенности из-за этих сестер — барышень Амеланг.

Они значительно старше меня.

Англичанки.

Они даже, кажется, близнецы.

И отличаются друг от друга только нюансировкой в цвете платьев.

Они танцуют в парах с более взрослыми мальчиками.

На мою долю остаются мечтательная Нина и плотоядная Оля — младшие дочки семейства Дараган.

Но влюблен я, и совершенно безумно, в недосягаемых сестер Амеланг.

В обеих сразу.

Благо они близнецы.

И обучение танцам у меня ужасно не клеится.

...Однако маменькиных гостей мы оставили в момент, когда они еще не уселись за карточные столы.

Вернемся к нашим гостям.

Тем более что за один из карточных столиков уселся господин Афросимов.

Сейчас к столику подсядет, шурша шелками, Мария Васильевна Верховская [135] с самым вздернутым в Риге носом и толстыми — в палец — накрашенными бровями.

Из другого конца гостиной я поспешно уже тут как тут.

Потому что тонко заостренным белым мелком, оклеенным бледно-желтой бумагой с крошечными звездочками, господин Афросимов в ожидании игры на темно-синем сукне ломберного стола... мне рисует!

Он рисует мне зверей.

Собак. Оленей. Кошек.

Особенно отчетливо помню верх моих восторгов — толстую раскоряченную лягушку.

Белый остро прорисованный контур резко выделяется на темном суконном фоне.

«Техника» не допускает оттушевок и иллюзорно наводимых теней.

Только контур.

Но мало того, что здесь штриховой контур.

Здесь, на глазах у восторженного зрителя, эта линия контура возникает и движется.

Двигаясь, обегает незримый контур предмета, волшебным путем заставляя его появляться на темно-синем сукне.

Линия — след движения...

И вероятно, через года я буду вспоминать это острое ощущение линии как динамического движения, линии как процесса, линии как пути.

Много лет спустя оно заставит меня записать в своем сердце мудрое высказывание Ван Би [136] ([III] век до н. э.) «Что есть линия? Линия говорит о движении».

Я с упоением буду любить в Институте гражданских инженеров сухую, казалось бы, материю Декартовой [137] аналитической геометрии: ведь она говорит о движении линий, выраженных загадочной формулой уравнений.

Я отдам многие годы увлечению мизансценой — этим линиям пути артистов «во времени».

Динамика линий и динамика «хода», а не «пребывания» как в линиях, так и в системе явлений и перехода их друг в друга остается у меня постоянным пристрастием.

Может быть, отсюда же и склонность и симпатия к учениям, провозглашающим динамику, движение и становление своими основоположными принципами.

И с другой стороны, я навсегда сохраню любовь к Диснею и его героям от Микки-Мауса до Вилли-Кита.

Ведь их подвижные фигурки — тоже звери, тоже линейные, в лучших своих образцах без тени и оттушевки, как ранние творения китайцев и японцев,— состоят из реально бегающих линий контура!

Бегающие линии детства, своим бегом очерчивающие контур и форму зверей, здесь они вновь оживают реальным бегом реальных линий абриса мультипликаторного рисунка.

И, может быть, в силу этих же детских впечатлений я с таким вкусом и удовольствием беспрестанно рисую мелом на черной доске во время моих лекций, развлекая и увлекая моих слушателей-студентов самими набросками и стараясь привить им восприятие линии как движения, как динамического процесса.

Вероятно, потому именно чисто линейный рисунок остается для меня особенно любимым, и почти только им или им в основном я и пользуюсь.

Пятна света и тени (в набросках, рассчитанных на экранное воплощение) раскидываются по ним почти как запись желаемых эффектов.

Так в письмах к брату на набросках предполагаемых картин Ван-Гог [138] записывает словами название красок в тех местах, где им предполагается быть.

Впрочем, на первых порах умом владеет не Ван-Гог. Кстати, не линейная ли графика его цветового мазка и незамазанность отчетливо сохраненного образа их бега вызвала во мне первые к нему симпатии?

Ван-Гога я еще не вижу и не знаю.

На первых порах — здоровое влияние — острый обнаженно-контурный рисунок Олафа Гульбрансона [139].

И горы графической шушеры и дряни, вроде сухого ПЭМ'а [140] из «Вечернего времени» и особенно гремевшего в мировую войну сборника «Война и ПЭМ», полных скучных Вильгельмов, совершенно напрасно меня пленявших.

Впрочем, в эту же пору я начинаю увлекаться лубками Моора [141].

Здесь уже какое-то ощущение штриха и контура, и очень часто — сплошная цветовая заливка поверхностей, очерченных этим контуром.

В этот период я рисую ужасно много и очень плохо, засоряя первоначальный правильный источник вдохновения плеядой низкопробных образцов и «передвижническим» увлечением сюжетами, вместо «подвижнического» искания форм (чем так же рьяно, в ущерб первому, буду заниматься позже, в период «артистической» уже биографии).

Рисованию почему-то не обучаюсь.

А когда попадаю «на гипс», «чайники» и «маску Данте» в школе, у меня совершенно ничего не получается...

И здесь оказывается, что воспоминания о первых уроках танцев, хотя и прокравшиеся сюда вслед за сестрами Амеланг, гораздо уместнее, чем могло бы показаться.

Собственно говоря, не столько самые уроки, сколько полная моя неприспособленность к обучению этим делом.

До сих пор не могу осилить вальса, хотя фокс, в резко выраженном негритянском аспекте, откалывал с большим успехом даже в... Гарлеме [142] и вовсе недавно допрыгался до свалившего меня на эти месяцы инфаркта миокарда [143].

В чем же здесь дело, и где же связь?

Рисунок и танец, конечно, растут из одного лона, и [они] — только две разновидности воплощения единого импульса.

Уже значительно позже, после отказа от рисования и нового возвращения к рисунку, [после] «потерянного и вновь обретенного рая» графики (что случилось со мною в Мексике), я удостоился первого (и единственного!) в печати отзыва о моих графических талантах.

Такой же единственный отзыв есть у меня и о моем... актерском исполнении.

Я им безумно горжусь.

Только подумать! В нем не только сказано, что «все исполнители (в том числе и я) безбожно переиграли», но и то, что «они все (а я к тому же еще и был постановщиком-любителем этого спектакля) превратились в цирковых эксцентриков»!

Было это в конце девятнадцатого года с любительским спектаклем из инженеров, техников и бухгалтеров нашего военного строительства, квартировавшего в Великих Луках.

Отзыв был в великолукской местной газетке.

Отзыв о рисунках был полтора десятка лет спустя в... «Нью-Йорк таймсе».

И случилось это вот как и почему.

В Мексике, как сказано, я вновь начал рисовать

И уже в правильной линейной манере.

В этом влияние не столько Диего Риверы [144], рисующего жирным и прерывистым штрихом, а не милой моему сердцу «математической» линией, способной на все многообразие выразительности, которой она достигает только изменяющимся бегом непрерывных очертаний.

В ранних киноработах меня тоже будет увлекать математически чистый ход бега монтажной мысли и меньше — «жирный» штрих подчеркнутого кадра.

Увлечение кадром, как ни странно (впрочем, вполне последовательно и естественно — помните у Энгельса: «Сперва привлекает внимание движение, а потом уже то, что двигается» [145]), приходит позже.

И как раз в той самой Мексике, где рисунок переживает этап внутреннего очищения в своем стремлении к математической абстрагированной, чистой линии.

Особенно остер эффект от того, когда посредством этой отвлеченной («интеллектуализированной») линии рисуются сугубо чувственные соотношения человеческих фигур, обычно в каких-либо особенно мудреных и заумных ситуациях!

Особенно сильно выраженный сенсуализм [146] в сочетании со способностью к самому отвлеченному абстрагированию Бардеш и Бразильяк [147] считают основным признаком моих творческих особенностей, что мне очень льстит и очень меня устраивает (см. «Histoire du cinéma»).

Здесь влияние, повторяю, не столько Диего Риверы, хотя известным образом и вобравшего в себя до известной степени синтез всех разновидностей мексиканского примитивизма: от барельефов Чичен-Итцы, через примитивные игрушки и росписи утвари, до неподражаемых листов иллюстраций Хосе Гуадалупе Посады к уличным песням.

Здесь скорее само влияние этих примитивов, которые я жадно в течение четырнадцати месяцев ощупываю руками, глазами и исхаживаю ногами.

И, может быть, даже еще больше сам удивительный линейный строй поразительной чистоты мексиканского пейзажа, квадратной белой одежды пеона, круглых очертаний соломенной его шляпы или фетровых шляп дорадос [148].

Так или иначе, в Мексике я рисую очень много.

Проездом через Нью-Йорк встречаюсь с хозяином «Бекер Галлери» (кажется, Бекер) [149].

Он заинтересовывается рисунками и просит их оставить ему.

Они достаточно бредовы по сюжетам, например циклы «Саломеи, пьющей соломинкой из губ отрезанной головы Иоанна Крестителя».

В два цвета — двумя карандашами.

Сюнта на темы «боя быков», где в самых разных сочетаниях эта тема сплетается с темой святого Себастьяна.

Причем то это мученичество матадора, то... быка.

Есть даже рисунок... распятого на кресте быка, пронзенного стрелами, как святой Себастьян.

Я здесь ничем не виноват.

Это Мексика в одной стихии воскресного празднества смешивает кровь Христову утренней мессы в соборе с потоками бычьей крови в послеобеденной корриде на городской арене; а билеты на бой быков украшены образом мадонны де Гуадалупе, четырехсотлетие которой знаменуют не только многотысячными паломничествами и десятками южноамериканских кардиналов в багрянокрасных облачениях, но и особенно пышными корридами «во славу божьей матери» («de la madre de Dios»).

Так или иначе, рисунки вызывают любопытство мистера Бекера (или Броуна?).

А когда на экраны выходит злополучный оскопленный вариант [фильма] «Que viva Mexico!» [150], чьими-то нечистыми руками обращенного в жалкий бред «Thunder over Mexico» *, «предприимчивый янки», как сказали бы у нас в «Вечерке», выставил эти рисунки в маленьком боковом фойе одного из театров.

Таким образом заметка о рисунках попадает в газету.

И один рисунок — даже в продажу.

До меня доходит перевод на... 15 долларов.

Я сильно подозреваю, что купила рисунок миссис Айзекс [151], ибо один рисунок из серии «боя быков» позже я увидел на страницах «Theatre arts magazine»** (до того как он стал именоваться просто «Theatre Arts»***).

Если я разыщу в ворохах печатной кинематографической славы эту пожелтевшую единственную рецензию обо мне — графике, я непременно подошью ее здесь к этому месту.

Но помню я из нее главное, и именно то, что к месту мне здесь нужно.

А именно отзыв о легкости, с которой они набросаны на бумаге, «словно протанцованы».

Рисунок и танец, вырастающие из лона единого импульса, здесь встречаются.

И линии моего рисунка прочитываются как след танца.

Здесь, я думаю, и ключ к «тайне» одинаковой моей неудачливости как в обучении танцам, так и в обучении рисунку.

Гипсы, которые я рисую на конкурсном экзамене в Институте гражданских инженеров и на первом курсе института, еще более отвратительны, чем то, что я кропал в реальном училище.

---

* — «Буря над Мексикой» (*англ.*).

** — «Ежемесячник театральных искусств» (*англ.*).

*** — «Театральные искусства» (*англ.*).

Бр-р-р! Мне вспоминается еще чучело орла, терзавшего меня месяцами в классе рисунка господина Нилендера[152] не хуже прикованного Прометея.

Кстати, тема Прометея и орла — тоже одна из тем, неизменно возвращающаяся под перо и карандаш, когда я начинаю гирлянду страница за страницей заполняемых рисунками, особенно охотно на листах отельной бумаги[153].

(Где-то я вспоминаю о том, что Морис Декобра[154] принципиально пишет свои романы на увезенной отельной бумаге и предпочтительно в пульмановских или иных... sleeping'ах *.)

Надо будет когда-нибудь проанализировать и ход «тематики» моих рисунков.

Впрочем, здесь больше дыр, чем сыру.

Наиболее показательные и беззастенчиво откровенные беспощадно рвутся в клочки почти тут же, а жаль — они почти автоматическое письмо[155]. Но боже мой! До какой же степени непристойное!!

Упрямый, тупой и мертвый гипс мне совсем не по духу!

Может быть, и тем, что в законченном рисунке здесь полагается объем, тень, полутень и рефлекс, а на графический костяк и линию ребер наложено запретное «табу».

Но еще больше потому, что в методе рисования с гипса такой же нерушимо железный канон, как и на строгости «па» всех этих танцев моего детства и юности — падепатинер, когда берутся руками крест-накрест, падеспань, где предлагается «чувствовать себя испанцем». Это кричит уже другой учитель танцев в реальном училище, господин Каулин, латыш с фабреной бородкой и усами, [с] ватой подбитыми плечами, во фраке и коротких атласных штанах над черными чулками и туфлями. Да-да-да, представьте!

В четырнадцатом году. Я это хорошо помню, потому что из окон его «танцкласса» я вижу первое патриотическое факельное шествие с ревом, криком и портретом государя.

Еще танцуются кикапу, хиавата (по формуле «Hacken-Spitzchen — eins-zwei-drei **) и неизменные венгерка и чардаш.

Теперь я точно знаю, что тормозило меня тогда — сухость нерушимой формулы и канон как движений танца, так и рисунка.

А понял я это тогда, когда в двадцать первом году стал сам обучаться у щуплого, исходящего улыбкой Валентина Парнаха[156] фокстроту, обучать которому моих актеров я пригласил его в мою студию при московском Пролеткульте.

Тут же учил и «технике комического рассказа» до слез растроганный Владимир Хенкин[157], когда я пригласил его читать столь «академический» курс.

---

* — спальных вагонах (*англ.*).

** — «пятка-носочек — раз-два-три» (*нем.*).

Акробатику — y compris * технику полетов — там преподавал Петр Кронидович Руденко — глава несравненного «Трио Жорж», своими полетами в золотисто-желтых трико восхищавшего меня еще в детстве под куполом цирка Саламонского на Паулуччиштрассе в Риге.

Паулуччиштрассе. Паулуччиштрассе.

Не скажу, чтобы она была бы памятна.

Родился я уже на Николаевской улице.

Но... медовый месяц мои родители проводили в бывшей холостяцкой квартирке папеньки.

На улице Паулуччи, рядом с цирком Саламонского (или Труцци? В Питере был Чинизелли. Где же тогда Саламонский?).

На занятиях по «фоксу» я понял основное: в отличие от танцев моей юности со строго предписанным рисунком и чередованием движений, здесь имелся «вольный танец», сдерживаемый только строгостью ритма, на костяке которого можно расшивать любую вольную импровизацию движений.

Вот это меня устраивало!

Вновь здесь обретался вольный бег пленяющей меня линии, подчиненной лишь внутреннему закону ритма через вольный бег руки.

К чертям неэластичный и ломкий гипс, пригодный больше всего оковывать поломанные члены на период сращивания костей!

По этой же причине я никак не мог одолеть чечетки. Я долбил ее добросовестно и безнадежно под руководством несравненного и очаровательного Леонида Леонидовича Оболенского [158], тогда еще танцора-эстрадника и еще не кинорежиссера пресловутых «Кирпичиков» и «чего-то» с Анной Стэн [159], еще не неизменного ассистента моих курсов режиссуры во ВГИКе (начиная с ГТК в 1928 году), и никогда не предполагавшего стать... монахом в Румынии, куда его занесло вслед [за] побегом из немецкого концлагеря, после того как в 1941 году он сорвался с грузовика, стараясь заскочить в него при отступлении наших весной из-под Смоленска!

Только моя совершенная неспособность постигнуть тайну техники чечетки лишает мои воспоминания страницы о том, как я отстукивал чечетку, стоя в очереди разгоряченных самцов, ожидающих допуска в спальню мадам Брюно, в постановке «Великодушного рогоносца»[160].

...Как вольны были в те годы постановщики!

И разве сам я в «Мудреце» в эти же годы не вклинивал в спектакль аристофановски-раблезианскую деталь — нет, деталь (по крайней мере масштабами!), превосходившую атрибуты «мимов Ателлан»[161], когда заставлял взбираться мадам Мамаеву на «мачту смерти» — «перш», торчавший из-за пояса генерала Крутицкого,

* — включая (*франц.*).

на высоту до балкона бального зала морозовского особняка на Воздвиженке, где игрались безумные спектакли «моего» театра московского Пролеткульта?

Много лет спустя, совсем недавно, там же, в этом зале, давался объединенный банкет в честь приехавшего Пристли [162], юбилея «Британского союзника» и отъезда британской военной миссии.

Боже мой! Я сижу за столом почетных гостей, стоящим на месте наших маленьких портативных подмостков — играли мои артисты перед ними на круглом ковре, обшитом широкой красной полосой условного циркового барьера.

Я сижу я точно на месте, откуда тянулся от крючка в партере наискосок через зрительный зал к балкону в другом конце зала — стальной трос.

По тросу вверх, балансируя оранжевым зонтом, в цилиндре и фраке, под музыку движется Гриша Александров,

без сетки.

А ведь был случай, когда верхняя часть троса оказалась в машинном масле.

(От колесика, держась за которое, после него обратно сверху вниз по тому же тросу съезжал Мишка Эскин [163], погибший уже за пределами нашего театра. В какой-то поездке «Синей блузы» [164] ему на железнодорожных путях отрезало обе ноги. Какой ужасный конец для акробата! А каким прекрасным акробатом и эксцентриком был Мишка!)

Гриша потеет, пыжится, пыхтит. Ноги на тонкой лосиновой подметке, хотя и с отделенным большим пальцем, обнимающим трос, скользят немилосердно вспять.

Зяма Китаев — наш пианист — начинает повторять музыку.

Ноги скользят.

Грише не добраться.

Наконец кто-то, разобрав, в чем дело, протягивает ему с балкона трость.

На этот раз Гриша благополучно водворен на балкон.

Кажется, что это было вчера!..

Что вчера еще я бегал, затыкая уши, по подвалам морозовского особняка, [по] кухням в голубых кафелях, стараясь не думать о том, что Верка Янукова [165] сейчас влезает на перш, а Саша Антонов (Крутицкий) не совсем трезв в этот вечер.

Мертвая тишина.

Все застыло наверху во время смертельного номера.

Затем грохот аплодисментов, глухо отдающийся в кухне.

Это Верка — Верочка! — кончила номер и лихо прокричала: «Voilà!»

И, боже мой, как это было давно!!..

Я стараюсь под столом разглядеть более светлый кусок паркета, заделавший место, где когда-то был крюк для троса.

Я сознаю, как это было давно, только тогда, когда в порядке светской беседы сидящий рядом со мной английский генерал с седеющими сталью висками — он глава отъезжающей британской миссии — заводит со мной разговор о... воспитании детей.

«Я воспитывал своих сыновей (один из них — громадина в забавном британском мундире танцует тут же неподалеку, по тому самому паркету, где я когда-то учился у Парнаха) в сознании того, что, взойдя на гору, и сухую корку хлеба станешь есть с радостью...».

Боже мой! Неужели я уже так стар и должен выслушивать такие речи и на том же самом месте, где я когда-то воспитывал — и вовсе иначе — целую ораву молодых энтузиастов, с этой самой точки, где сидим сейчас мы, восходивших совсем не в пуританских лозунгах на горы, а по наклонным тросам — на балкон, кувыркавшихся здесь на матах, любивших друг друга по ночам на свернутых коврах, под сохнущими плакатами декораций, и вводивших в этот самый зал... живого верблюда через всю Москву из Зоологического сада для участия в одном из моих спектаклей.

На нем въезжала и поныне здравствующая заслуженная артистка Юдифь Самойловна Глизер [166] в одной из своих [ролей] — и в первой гротескной своей роли, безусловно.

...Еще хуже, чем с чечеткой, обстояло дело с ритмикой.

По «ритмике» — я назвал бы это праздное занятие, преподаваемое последышами порочной системы Далькроза [167], «метрикой» — я просто неизменно «просыпался» как на вступительных экзаменах, так и на зачетах в блаженной памяти Режиссерских мастерских Мейерхольда на Новинском бульваре [168].

Хорошо, что у меня находились иные достоинства, спасавшие меня от того, чтобы вылетать на улицу после каждой проверочной сессии.

Кто поверит этому после того, как в связи с «Потемкиным» писалось в Америке, что я открыл миру глаза на ритм в кинематографе, и ритм действительно был и оказывался одним из самых сильных средств в моих киновещах?!

Впрочем, кто поверит тому, не убедившись сам, что чудодейственный мастер ритмов С. С. Прокофьев, танцуя (опять танцы!) в гостиной, совершенно безнадежно не может попасть в такт и нещадно оттаптывает ноги своим дамам!

Итак, мы договорились — дописались — до того, что обнаружили в основе у себя давнишний конфликт между вольным током all'improviso * текущей линии рисунка или вольного бега танца, подчиненных только законам внутреннего биения органического ритма намерения, и рамками и шорами канона и твердой формулы.

---

* — экспромтом (*итал.*).

Собственно говоря, упоминать здесь формулу не совсем к месту и не совсем справедливо.

Формула именно имеет своей прелестью то, что, формулируя сквозную закономерность, она дает простор вольному течению сквозь нее потоку «частных» чтений, частных случаев и величин.

В этом же прелесть учения о функциях теории пределов и дифференциалах.

Этим мы коснулись одной из основных сквозных тем, тоже формулой — в таком понимании — проходящей сквозь все почти основные этапы моих теоретических исканий, в которых она неизменно повторяет исконную эту пару и конфликт соотношения ее составляющих.

Меняются только «частные чтения» в зависимости от проблематики.

Будет ли это выразительное движение

или принцип строения формы.

И это не случайно.

Ибо в этом конфликте заключен сквозной конфликт соотношения противоположностей, на котором стоит и движется все старое как мир.

И древнее, как символы китайских Йенг и Йинь [168], которых я так люблю.

Так движется и моя работа.

Капризным произвольным потоком в картинах.

И в попытках сухим отстуком «метронома» расчленять поток потом «по закономерностям».

Но и тут я всюду ищу подвижность метода, а не несгибаемость канона, а самой любимой темой и областью моих исканий остается вопрос об исходном «протоплазматическом» элементе в творениях, произведениях и роли его в строении и осознании формы явлений.

Этот же поток захлестывает меня в теоретических моих писаниях, когда я ему даю волю в мириадах отступлений от главной темы,

и безнадежно сушит их, как гипс в рисовальном классе или [как] спазмы оцепенения при встрече с сестрами Амеланг в танцклассе Дарагана или Каулина, когда он изгоняется с их страниц.

В угоду этому первичному току я начал писать эти воспоминания с единственной (? — может быть, но с основной —безусловно) целью дать себе полную волю барахтаться в вихрях и завихрениях любых ассоциаций, всплывающих по ходу этих изложений!

А правка и редактура того, что следует сдавать в печать, позорно, преступно и унизительно, недвижным гипсом лежит рядом, и все потому, что так не хочется мне «темперировать» то, что и там, в черновиках, лилось потоком вне рамок и ограничений!

Удовольствие писать это еще и в том, что тут я свободен и от категории времени и от категории пространства. Я не вынуждаю

себя быть последовательным ни в развертывании картин событий, ни в размещении их по признакам географии.

Свободен я также и от их синтезирующего брата — строгости логической, переносящей принцип последовательности в области суждения и дисциплинирования мышления

И затем, что может быть увлекательнее совершенно бесстыжего нарциссизма [170], ибо что эти страницы, как не бесчисленный набор зеркал, в которые можно смотреться, и в ответ будешь глядеть сам, при этом любого и самого разнообразного возраста.

Не потому ли так щепетильно [и] беспрестанно котируются год и место в этом каскаде издевательства над последовательностью времени, непрерывностью сменяющихся мест действия и доброй логикой направленности и назначения!

И освобожденность от всех трех разом!

Что может быть прекраснее?!

Не это ли... рай как сколок со счастливейшего этапа нашей жизни, еще прекраснее, чем обеспеченное детство, тот благостный этап, когда, свернувшись калачиком, первым калачиком нашего бытия,— мы мерно дремлем, покачиваемся, защищенные и недоступные агрессии в теплом лоне наших матушек?!

«Сам» Аркадий Аверченко [171] забраковал его —
мой рисунок,
заносчиво, свысока, небрежно бросив:
«Так может нарисовать всякий».
Волос у него черный.
Цвет лица желтый.
Лицо одутловатое.

Монокль в глазу или манера носить пенсне с таким видом, как будто оно-то и есть настоящий монокль?

Да еще цветок в петличке.

...Рисунок, действительно, неважный.

Голова Людовика XVI в сиянии
над постелью Николая II.

Подпись на тему: «Легко отделался». (Перевод на русский слова «veinard» * не сумел найти)...

Аркадий Аверченко, стало быть, «Сатирикон» — и тема рисунка легко локализирует эпизод во времени.

Именно к этому времени он и относится.

Именно об эту пору грохочет А. Ф. Керенский [172] против тех, кто хотел бы на Знаменской площади увидеть гильотину.

Считаю это выпадом прямо против себя.

Сколько раз, проходя мимо памятника Александру III, я мысленно примерял «вдову» — машину доктора Гильотена — к его гранитному постаменту... ужасно хочется быть приобщенным к истории! Ну а какая же история без гильотины?!

---

* Точный перевод — удачливый, везучий (*франц.*).

...Однако рисунок действительно плох.

Сперва нарисован карандашом.

Потом обведен тушью.

Рваным контуром, лишенным динамики и выразительности непосредственного бега мысли или чувства.

Дрянь!

Вряд ли сознаюсь себе в этом тогда.

Отнести «за счет политики» (в порядке самоутешения) — не догадываюсь.

Отношу за счет «жанра» и перестраиваюсь на «быт».

Быт требует другого адреса.

И вот я в приемной «Петербургской газеты».

Вход с Владимирской, под старый серый с колоннами ампирный дом.

В будущем там будет помещаться Владимирский игорный клуб.

Узким проходом, отделанным белым кафелем, как ванная комната или рыбное отделение большого магазина.

В этой приемной, темной, прокуренной, с темными занавесками, я впервые вижу деятелей прессы chez soi *.

Безупречно одетый человек с физиономией волка, вздумавшего поступить на работу в качестве лакея, яростно защищает свое монопольное право «на Мирбаха».

Убийство Мирбаха — сенсация самых недавних дней [173].

Кто-то позволил себе влезть с посторонней заметкой по этому сюжету.

В центре — орлиного вида старец.

Точно оживший с фотографии Франц Лист.

Седая грива.

Темный глубокий глаз.

От Листа отличают: мягкий и не очень чистый, к тому же светский, а не клерикальный воротник и отсутствие шишек, которые природа так щедро разбросала по лицу Листа.

Очень импозантный облик среди прочей табачного цвета мелюзги.

В дальнейшем я узнаю, что это Икс — очень известная в журналистских кругах персона.

Известная тем, что бита по облику своему более, чем кто-либо из многочисленных коллег.

Специальность — шантаж.

Притом самый низкопробный и мелкий.

...Однако меня зовут в святилище.

В кабинет.

К самому.

К Худекову [174].

---

* — У себя (*франц.*).

Он высок.

Вовсе неподвижен над письменным столом.

Седые волосы венцом.

Красноватые припухшие веки под голубовато-белесыми глазами.

Узкие плечи.

Серый костюм.

В остальном — это он написал толстую книгу о балете.

Предложенный рисунок — по рисунку более смелый, чем предыдущий.

Уже прямо пером. Без карандаша и резинки.

По теме он — свалка. Милиции и домохозяек.

«Что это? Разбой?» — «Нет: милиция наводит порядок».

На рукавах милиционеров повязки с буквами «Г. М.»

Такую повязку я носил сам в первые дни февраля. Институт наш был превращен в центр охраны тишины и порядка в ротах Измайловского полка.

Худеков кивает головой.

Рисунок попадает в корзиночку на столе.

В дальнейшем — на страницу «Петербургской газеты».

Я очень горд. Подумать только: с юных лет ежедневно я вижу этот орган печати.

И до того, как подают газету папаше, жадно проглатываю сенсационно уголовные «подвалы» и «дневник происшествий».

Сейчас — я сам на этих заветных страницах!

И сверх того в кармане — десять рублей.

Мой первый заработок...

Второй рисунок.

На тему о том, до какой степени жители Петрограда привыкли к... стрельбе.

(Стало быть, в городе в это время постреливают. Да, видно, и не так уж мало.)

Четыре рисуночка по методу crescendo *.

Последний из них:

«Гражданин, да в тебя никак снаряд попал!» — «Да что ты? Неужели?»

И полснаряда торчит из спины человека.

Глубокомысленно?

Смешно? Хм-хм...

Но зато... правдиво!

Помню — сам я попал под уличную стрельбу.

По Невскому двигались знамена.

Шли демонстрации.

Я заворачивал на Садовую.

---

* — в бурном темпе, нарастая (*итал.*).

Вдруг стрельба,
беготня.
Ныряю под арку Гостиного двора.
До чего же быстро пустеет улица при стрельбе!
И на мостовой. На тротуаре. Под сводами Гостиного — словно кто-то вывернул на панель ювелирный магазин.
Часы. Часы. Часы.
Карманные с цепочками.
С подвесками.
С брелочками.
Портсигары. Портсигары. Портсигары.
Черепаховые и серебряные.
С монограммами и накладными датами. И даже гладкие.
Так и видишь скачущий бег вприпрыжку людей, непривычных и неприспособленных к бегу.
От толчков вылетают из карманов жилетов часы с брелоками.
Из боковых — портсигары.
Еще трости. Трости. Трости.
Соломенные шляпы.

Было это летом. В июле месяце. (Числа третьего или пятого.) На углу Невского и Садовой.
Ноги сами уносили из района действия пулемета. Но было вовсе не страшно.
Привычка!
Эти дни оказались историей.
Историей, о которой так скучалось и которую так хотелось трогать на ощупь.
Я сам воссоздавал их десять лет спустя в картине «Октябрь», на полчаса вместе с Александровым прервав уличное движение на углу Невского и Садовой.
Только улицы, засыпанной тростями и шляпами, после того как разбежались демонстранты, снять не удалось (хотя специально включенные в массовку люди специально их раскидали).
Несколько хозяйственных стариков из добровольной заводской массовки (кажется, путиловцев) старательно на бегу подобрали имущество, дабы не пропало!
...Так или иначе — рисунок уловил привычку.
Глубокомысленно или смешно?
Не важно!
Передо мной чудо.
Высокий,
стройный,
серые волосы венцом,
каменно неподвижный,
белесóватоглазый с красными припухшими нижними веками,
автор толстой книги о балете.

Сам.
Хозяин.
Вдруг... прыснул.
Я даже испугался.
Этот рисунок дал мне 25 рублей.
Мало!
Десять и двадцать пять — никак не выходит сорока рублей.
А мне нужно именно сорок.
«История античных театров» Лукомского стоит ровно сорок рублей.
Да и этих тридцати пяти никак не уберечь.
Беру сорок рублей в долг у домашних, покупаю «Историю» и планирую широко раскинуть поле деятельности.
Мне советуют пойти к... Профферу[175].
Это — «Биржевка».
Иду на... «Огонек».
Так именуется издаваемый при «Биржевых ведомостях» еженедельный журнал.
Разделом карикатуры там ведает (кажется, безраздельно) Пьер-О (Животовский).
Барахло ужасное.
И совершенно несправедливо, что он барахло... единственное и безраздельное.
Так или иначе, я у Проппера.
В этот день я просто улизнул из школы прапорщиков инженерных войск, что на Фурштадтской, в бывшем помещении Анненшуле.
Уже несколько дней в школе делается черт знает что.
Занятия не ведутся или ведутся с перебоями.
После сладостно напряженного периода учений в лагерях,
— еще романтизированных ночными караулами в дождь и непогоду на шоссе, на подступах к Питеру в тревожные дни корниловских попыток к наступлению,—
после напряженной полукурсовой экзаменационно-зачетной поры (минное дело, понтонное, моторы и т. д.)—
вдруг день за днем непонятный застой и томление.
А сегодня утром еще к тому же никому не разрешается выходить за ворота.
Ну, уж это слишком!
Я знаю проходной двор на Фурштадтскую.
И поминай как звали...
Чем шляться из конца в конец по нашим коридорам!
...Я — у Проппера.
Этот — совсем в другом роде.
Приемной вообще не помню.
Вероятно, был «допущен» очень быстро.
Комната очень маленькая.

Никаких ввысь уходящих ампирных окон за тяжелым штофом занавесей.

Сигара в зубах.

Небольшая,

нетолстая

и не очень дорогая.

Ничего от Нерона. (Худекова можно было бы сравнить с покойным императором, только очень похудевшим.)

Что-то от зубного врача.

Острая бородка.

Белый медицинский халат,

с завязками вдоль всей спины, начиная от шеи.

И стола никакого не помню.

Все в движении.

Бантики завязок.

Бородка.

Сигара.

Безудержный поток слов.

В руках у меня пачка достаточно ядовитых рисунков против Керенского.

Тематика Проппера явно смущает.

Автор, видимо, прельщает.

Поток слов скачет безудержно:

«Вы молоды... Вам, конечно, нужны деньги. Приходите послезавтра... Мы все уточним. Я вам дам аванс...»

Немного оглушенный, я ухожу, договорившись обо всем...

И где помещалась редакция, я тоже не помню.

И где я садился на трамвай.

И как очутился против Адмиралтейства.

Против Александровского садика.

В этом месте я всегда любил, проезжая, заглядывать на площадь Зимнего дворца, прежде чем ее скроют первые дома на углу Невского.

В Александровском садике торчат голые ветки деревьев.

Много лет спустя, когда я буду работать над сценарием «Девятьсот пятого года» [176], мне врежется в память деталь из рассказа кого-то из участников Кровавого воскресенья о том, как на этих вот деревцах, «словно воробьи», сидели мальчишки и от первого залпа по толпе шарахнулись вниз.

Здесь свершалось Девятое января.

Где-то рядом — Четырнадцатое декабря.

Даты я эти, конечно, знаю, но в те годы они бытуют где-то сами по себе и довольно далеко от меня.

Площадь меня интересует своим архитектурным ансамблем.

Еще совсем светло.

Где-то в городе идет стрельба.

Но кто на нее обращает внимание?!

В «Петербургской газете» даже есть карикатура на эту тему... За подписью «Сэр Гэй» [177].

Трамвай пошел по Невскому.

Вспоминая, как бегала из угла в угол сигара во рту Проппера, а сам Проппер — из угла в угол светлой маленькой комнатки, я, усталый и довольный, сажусь за разборку заметок, собранных за последнее время в Публичной библиотеке.

Это заметки о гравере XVIII века Моро Младшем.

Цветная гравюра его «La Dame du palais de la Reine» * за десятку попала мне в руки из грязной папки одного из самых захудалых антикваров Александровского рынка.

Вскоре она обросла рядом других листов.

А листы — заметками, кропотливо собиравшимися по каталогам граверов в нашем древнем книгохранилище...

Примерно через год тетенька моя par alliance ** Александра Васильевна Б[утовская], унаследовавшая от ослепшего мужа, генерала, одно из лучших собраний гравюр, которые они вместе собирали всю жизнь,— хрупкая старушка, посвящавшая меня в прелести и тонкости Калло (у нее был п о л н ы й Калло), Делла Белла [178] (у нее был п о л н ы й Д[елла] Б[елла]), Хогарта, Гойи (не хватит места перечислять, кого только п о л н о г о у нее не было!) — так вот, примерно через год тетенька Александра Васильевна мгновенно определила, что «лист» мой — вовсе даже не лист, а «листок» — репродукции из калькографии Лувра...

В описываемое же время я был еще полон иллюзий и поглаживал мой лист со всей сладострастностью истинного коллекционера, ласкающего истинное сокровище.

Затем с часок я приводил в порядок заметки о граверах XVIII века.

И отправился спать.

Где-то в городе далеко стреляли как будто больше обыкновения.

У нас на Таврической было тихо.

Ложась спать, я педантично вывел на заметках дату, когда они были приведены в порядок.

25 октября 1917.

А вечером дата эта уже была историей.

---

* — «Дама из королевского дворца» (*франц.*).

** — в браке (*франц.*).

...Это было в другое время — в эпоху гражданской войны, совершенно неожиданным образом забросившей меня техником на военное строительство, и почему-то в город Холм, Псковской губернии, хотя город Холм отстоит от одной железной дороги на девяносто пять, а от другой на семьдесят километров.

Мы строили там укрепления: окопы, блиндажи, блокгаузы...

В дальнейшем выяснилось, что в Холм забросил нас небескорыстный каприз начальника военного строительства, в дальнейшем при отступлении под Двинском или Полоцком очутившегося по ту сторону оставленных позиций: где-то в районе Холма располагались бывшие имения его супруги.

Начальник сей был примечателен безумной ездой на мотоцикле, блестящими познаниями в области военно-инженерного искусства и тем, пожалуй, что, приходя к нему утром с докладом в кабинет, можно было застать его делающим стойку на ручках собственного начальнического кресла.

А в самодеятельных спектаклях военного строительства во время расположения в окрестностях Великих Лук сей инженер блистательно играл безмолвного слугу с салфеткой в игравшемся по памяти скетче «Двойник» из репертуара довоенного театра миниатюр (кажется, Литейного).

(То было одной из самых первых моих проб пера на почве любительской режиссуры...)

Остается еще сознаться мимоходом еще и в том, каким образом я очутился в должности техника (и, кажется, даже поммладпрораба) военного строительства.

Это имеет прямое, непосредственное и очень большое значение [для изучения моих] «Lehr und Wander» год[ов] [179] меня как будущего режиссера.

А потому — вкратце — еще и это отступление.

К эпохе гражданской войны я имел прерванное образование будущего прапорщика инженерных войск.

И в двояком качестве — [в] этом и с незаконченным образованием гражданского инженера — с момента формирования Красной Армии я вступаю добровольцем на военное строительство, работавшее по сооружению оборонительного кольца вокруг Петрограда.

Из времен «учебы на прапорщика» я вынес воспоминание о роскошных борщах и гречневой каше в Ижорских лагерях под будущим Ленинградом, мокрых туманных ночах в военном карауле на шоссе [в дни] наступления Корнилова на столицу, первое увлечение Жаком Калло, Дюрером и Хогартом, ночевавшими у меня на нарах под подушкой, и о великолепии наводки понтонных мостов.

Я никогда не играл ни в каких оркестрах.

Но я думаю, что тянет людей это странное занятие то вклиниваться, то выключаться из причудливого рисунка коллективного действия, в котором участвуют все разные и разные сменяющиеся конфигурации из сочетания отдельных единиц,— те же самые изумительные ощущения, которые охватывают человека в процессе наводки понтонного моста.

Я недаром говорю о том, что военная практика тоже вплелась и оставила глубокий след, нет! — определила увлечение одной из самых тонких отраслей мастерства в нашей профессии.

Что увлекает участника молниеносной наводки понтонного моста?

Конечно, не переноска балок или настила, рассчитанных на мощные плечи удивительно здоровенных саперов [и] положенных на тощие плечишки интеллигентишки-студента, прижимающих его к земле, несмотря на то, что плечишки эти покрыты громадными квадратами толстой кожи с мягкой подбивкой,— род наплечного хомута, как бы пародировавшего тогда еще не отмененные и ныне восстановленные погоны.

Конечно, и не более веселое катание взад и вперед на бултыхающихся понтонах.

Конечно, и не кажущийся после подноса тяжестей белошвейной работой вышивальщиц процесс установки тоненьких металлических стоечек веревочных перил или грузное забрасывание якорей.

Поражает, вдохновляет, захватывает другое.

Увлекает коллективизм работы, почти что коллективно размеренный танец, соединяющий в одной симфонии движение десятков людей. Плавное проплывание (на чужих плечах!) четырехканто-

вых балок, издали похожих на записные книжки попарно сложенных щитов настила. Тупой нос моста, постепенно врезающийся в пересечение реки. Рассчитанно снующие взад и вперед понтоны. Солнце, заливающее своими лучами всю подвижную картину людей и деталей воздвигаемого моста, сливающихся в одном зеленосером потоке, перерезающем другой иссиня-черный водный, бегущий ему наперерез!

И в сей картине главное: размеренность, расчет пространства и времени, взвешенный до минут и секунд; потоки людей отливом и прибоем, то вливающиеся в часовой механизм гигантского общего дела, то выходящие из него с тем, чтобы по строго установленному обороту процесса вновь вступить в общее движение. Размеренность времени и пространства, смена движений отдельных потоков массы; природа и люди, спаянные воедино вырастающим в минутах соединительным звеном техники.

Да, черт возьми! — разве не это лежит в основе слияния разнообразных объектов среды и людей, бытия и поступков, движения и времени — и в фильме в целом, и в сочетании его фрагментов — монтажных кусков, и в той особой пространственно-временно́й инженерии, которая возводит сложнейшие мизансцены массовки или жестикуляции персонажа перед объективом,

— сплетая поступки коллективов друг с другом,
— сплетая единичный поступок с общим действием
(столько-то секунд — нагнуться, столько-то — поднять, столько-то шагов пройти, столько-то времени простоять),
свивая действие с учтенным временем,
темперамент поступка с отведенным пространством.
жест со словом,
музыку со сценой,
тезу с чувственным образом,
идейный вывод с эмоциональной потрясенностью?!..

...Первой школой, обучившей меня искусству мизансцены, была... школа прапорщиков инженерных войск, что на Фурштадтской.

И в этой школе — т[ак] н[азываемый] «Курс мостов».

Но она сделала большее — впрочем, то, что должна была бы сделать всякая школа,— и в первую очередь она привила вкус к этой очень специальной, очень увлекательной и очень всеобъемлющей области, которая в первичной и простейшей стадии своей состоит в искусстве мизансцены.

Так вот на первых порах полученная школа привела меня не к сценическим площадкам или задворкам киностудий, где в будущем распланировывались баталии, не к расчетам встречных проскоков конницы и пробегов людей, не к расчетам, когда выпустить всадника к рассчитанному моменту столкновения с быком в самом центре кадра (или вхождение партнера в круг общения с героиней

именно к моменту кульминации внутренней гаммы переживаний),— прежде всего школа приводит меня к фортификационным работам Холмского укрепленного района в гражданскую войну.

И среди многообразия пачпестрейших впечатлений этой подвижной эпохи гнездится и то маленькое мимолетное впечатление, ничего общего с масштабом эпохи и событий не имеющее и просто случайно происшедшее где-то далеко в стороне от генерального хода исторических событий тех лет.

Да оно даже и не событие.

И нуждалось всего лишь — в очень узенькой скамейке,

деревенской гармошке,

паре промокших ног, вынудивших, «чтоб согреться», хлебнуть какого-то деревенского самогонно-спиртового изделия,

переезде через реку туда, где пляшут дивчины.

[а] до этого — в плотной закуске в доме еще не раскулаченной семьи, готовой на любые изъявления дружбы, лишь бы сохранили ей единственного сына десятником на участке военного строительства, где наравне с прочим начальством начальником является и техник из студентов...

Тяжеловатый сон после непривычно обильной пищи, кажется, впервые в крестьянском доме «принятой» из общей круглой чаши.

Мечтательный закат.

И вредная закатная дрема на очень узкой скамейке вдоль завалинки избы.

Пока пляшут девчата.

Пока разоряется гармонь.

И [пока] прочие участники нашего похода «разоряются» кренделями ног по вытоптанной площадке перед просторной избой над илистой рекой, попахивающей тинистой водой, на которой качается слегка протекающая лодка (отсюда — мокрые ноги), постукивая цепочкой и уключинами...

Я в жизни дремал очень часто.

И в очень разной обстановке.

Умирая от жары, в плоскодонной лодке среди острохвостых скатов в лагунах птичьих заповедников Кампече.

Среди врастающих в узкие водяные рукава с верха деревьев корневищ, жадно всасывающих влагу из этих прожилок, что щупальцами запускает Тихий океан в непроходимые леса пальмовых массивов Оахаки. Вдали поблескивает глаз крокодила, лежащего верхней челюстью на глади вод.

Дремал, укачиваемый самолетом, несясь из Веракруса в Прогресо над голубизной вод Мексиканского залива. Розовыми стрелками между нами и изумрудной поверхностью залива проскальзывали плавным лётом фламинго.

Томила дремота среди выжженных солнцем кустарников окрестностей Ицамала, кустарников, растущих из расселин между

бесчисленными километрами камней с причудливой резьбой, некогда гордыми городами древних тольтеков, как бы опрокинутых и рассыпанных рукой гневного великана.

Меня клонило ко сну и за клетчатыми красными скатертями негритянских кабаков предместий Чикаго.

Слипались глаза и на «бал-мюзеттах» [180] парижских танцулек — Лё Жава, Буль, Бланш, О Труа Колонн...— где так неподражаемо вальсируют молодые рабочие, только что вышедшие из возраста юных Гаврошей [181], прижимая подруг и вертясь, не отрываясь от пола.

...Но почему-то именно только тогда, давно, после обильной пищи семейства Пудовых, в прохладно-сыроватом закате над безымянной речкой, я ощутимо испытывал это странное появление перед глазами в причудливой фарандоле то гигантского одиноко существующего носа, то живущего самостоятельной жизнью картуза, то целой гирлянды пляшущих фигур, то чрезмерно преувеличенной пары усов, то одних крестиков вышивки на вороте чьей-то русской расшитой рубахи, то дальнего вида деревни, заглатываемой темнотой, то снова сверхкрупной голубой кисти шелкового шнура вокруг чьей-то талии, то серьги, запутанной в локон, то румяной щеки...

Интересно, что пяток с лишним лет спустя, [когда я] впервые взялся за крестьянско-колхозную тему, это живое впечатление не было мной утеряно. Ухо и шейная складка затылка кулака — размером во весь экран, носище другого — размером в избу, ручища, беспомощно-сонно повисшая над жбаном кваса, кузнечик, по масштабу равный косилке,— беспрестанно вплетались в сарабанду пейзажей и жанровых деревенских картин фильма «Старое и новое»...

ДВИНСК

О кроватях.

Мировая литература знает два превосходных высказывания о кроватях.

Одно из них в книге Граучо Маркса [182], так и названной «Кровати».

Именно в этой книге имеется знаменитая глава, достойная Тристрама Шэнди [183], состоящая из заглавия на пустой белой странице и авторской сноски к заглавию.

Это первая глава книги под общим заголовком: «О преимуществах спать в одиночку».

А авторская сноска под пустой страницей, отведенной этой главе, гласит: «Автор не пожелал высказываться на эту тему».

О чем говорят последующие главы, легко догадаться.

Другое высказывание принадлежит Мопассану.

Оно не из книги, а из маленького очерка под таким же заглавием — «Кровати».

Там проводится прелестная мысль о том, что кровать — истиннейшее поле деятельности человека: здесь он родится, любит, умирает.

Кровать именно удел человека.

И даже богу недоступно это завоевание человека.

Боги — сказано в этом очерке — родятся в яслях и умирают на крестах.

...В Двинске я сплю на поверхности зеркала.

В отведенной наспех квартире — после занятия Двинска Красной Армией — не сохранилось кроватей. (Времянки — топчаны еще не готовы.)

Но зато горделиво в пустой комнате стоит зеркальный шкаф.

Шкаф ложится на спину.

На зеркальную поверхность его дверцы, отражающей мир, ложится соломенный матрас.

На матрас — я.

Боже мой, как хочется из этого сделать метафорическое осмысление или образ!

Ничего не выходит.

Так и оставим себя лежать на соломенном матрасе, [помещенном] между мной и зеркальной гладью дверцы шкафа...

КНИГИ В ДОРОГЕ

Еду ли я в санаторий. 287

Еду ли из города в город.

Еду ли на курорт.

В киноэкспедицию или с места на место — меня прежде всего беспокоит вопрос:

какие книги-спутники последуют за мной.

Мне безразличен разнобой между галстуком и носками, цветом шляпы и фактурой пиджака (если они не в картине, а на мне!).

Но книга с книгой должны вязаться в дороге так же, как вяжутся прощальные или дорожные букеты.

Предполагаемый ландшафт тоже не без влияния на их выбор.

Часто не по гармонии, а скорее по контрасту.

Книга и дорога.

Путь сквозь страницы и путь сквозь горы, степи и равнины.

Стихи я не понимаю и никогда ими не занимался.

Но стук колес и ритм прозы — для меня сочетание необходимейшее.

Сочетание началось очень рано.

Папенька с маменькой разъехались в раннем моем детстве. Я остался с папенькой в Риге. Маменька укатили в Петербург.

Каждое рождество я ездил посещать маменьку в Питер.

С самого нежного возраста меня упрятывали вечером в вагон в городе Риге, а продирал я глаза утром в Петербурге

Всегда брал с собой для чтения книжки.

Самой первой был «Вий» Гоголя.

«Старосветские помещики», «Иван Иванович и Иван Никифорович», «Заколдованное место»

и, конечно, «Страшная месть» — в издании Павленкова[184] с картинками — были моим первым железнодорожным «чтивом».

Книге сопутствовал кулек леденцов: либо зеленоватые, прозрачные, как оникс,— «Дюшес», либо пестроцветная «Малютка».

Часто засыпал с книжкой в руках и с леденцом в зубах.

Утром щемило за щекой, где за ночь полурастворялся остаток леденца.

Передвижение и книга — неразрывны.

И вот уже в гражданскую войну я вижу себя снова с книгой в любых скитаниях моего военного строительства.

То в Ново-Сокольниках с Шопенгауэром в тени теплушки, под вагоном, в ожидании перецепления эшелона.

Под вагоном веет прохладой, и параграфы «Парергов и Паралипомен»[185] из маленького немецкого издания аккуратно укладываются в памяти.

Тут же рядом укладываются театральные заметки Клейста [186] и Иммермана [187].

Слова Клейста о правильном органическом движении укладываются в чувство именно здесь: «истинно органичное движение доступно лишь марионетке или полубогу» (органичное в смысле механики, отвечающей законам природы, и закону тяжести прежде всего).

Учение о «сверхмарионетке» Крэга [188] или первые два-три положения биомеханики в дальнейшем лягут в это, проторенное Клейстом, русло.

... А вот из Двинска в Десну многодневным рейсом скользят две баржи, груженные строительным участком нашего военного строительства.

Среди мешков, ящиков, лопат и кирко-мотыг я вижу себя.

В руках — крошечный томик.

Автор — Библиофил Жакоб (псевдоним Поля Лакруа) [189], которого мы все так хорошо знаем по его отдельным тяжелым, розовым с золотым обрезом томам, посвященным отдельным векам культуры и [истории] костюма во Франции.

Сухие, скверно перерисованные как для стальных, так и для литографированных цветных [воспроизведений],репродукции этих книг бездушны.

Из линии костюма, ритма ракурса фигур, пропорций выветрен неподражаемый дух эпохи, сохранившийся в скульптуре, в гобелене, в тканом рисунке, в резной кости.

Хуже их разве что бесчисленные тома «Истории костюма» Расине, из которой тоже невозможно вычитать ни движения, ни характера людей, ни манеры носить костюм, ни манеры двигаться.

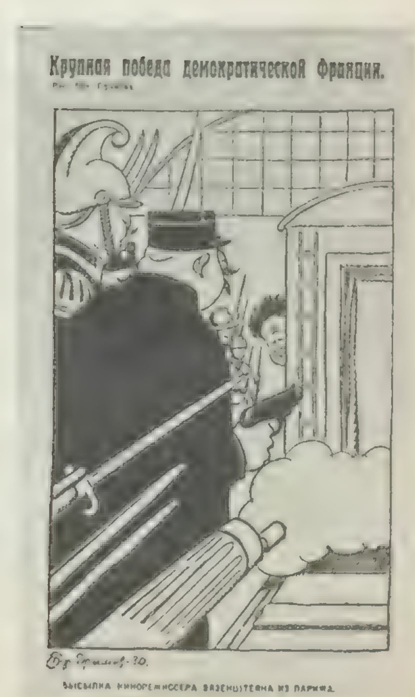
Костюм можно изучать только по репродукциям с подлинных картин, скульптуры, саркофагов, миниатюр, а не по этим кастрированным картинкам.



С. Эйзенштейн с актерами японского театра «Кабуки». 1929



С. Эйзенштейн и Йорис Ивенс
в Париже. 1929



Карикатура Б. Ефимова
из газеты «Известия»

Но тексты Лакруа хороши.

Увлекательны и рассказы Библиофила Жакоба.

Как литература — они также суховаты и угловаты и не умеют передать живости и живого дыхания прошлого.

За это его ругал еще Бальзак.

Но как информация о прошлом они увлекательны.

... Баржа скользит. Впереди предстоит строить мост и предмостные укрепления.

А пока зачитываешься тем, как в Сену проваливается «Старый мост», облепленный домиками и лавчонками, как большинство мостов прошлого. (Вспомним «Понте Веккио» во Флоренции [190].)

На его месте возникает новый мост — романтический и удивительный «Новый мост» («Pont Neuf»).

Боже мой! Сколько романтики связано с ним!

Тут дерутся на рапирах мушкетеры Дюма.

Тут где-то с подмостков кричит Табарен[191]: «Почему собака подымает ногу?»

Тут рвут зубы шарлатаны и продают «Орвиетан»[192] волшебники-доктора.

Наискосок — башня Буридана [193], в нее я совсем недавно успел влюбиться на офорте Калло.

Посредине — конная статуя Генриха IV [194].

Сколько таинственных фигур в плащах и широких шляпах встречаются здесь при лунном свете на страницах романов!

Вот проскользнул Арсен Люпен [195].

Вот твердой поступью прошел Жавер [196].

А вот зловещей тенью стоит Фантомас [197].

Вот — герой Поля Феваля [198] — Рокамболь или капитан Фракас.

Вот в сторону своих логовищ двигаются обитатели Кур-де-Миракль [199]. Позже в Париже мне укажут, что «Cour des Miracles» был как раз на том месте, где сейчас редакция газеты «L'Intransigeant».

Думы полны этой сменой Старого моста Новым...

... а сам уже носишься по берегу, выравнивая спуск к мосту, с двух концов врастающему в Десну. Посередине реки носится катер производителя работ. И мощный голос, вырывающийся из этой сутулой, бородатой, в высоких сапогах и путейской шапке фигуры, звонким матом, как шрапнелью, ударяет в оба берега: «Техник! Ра-та-та-та-та... Почему не готовы спуски?..»

Техник — это я.

Неважный техник. Слишком романтичный техник, чья голова совсем не ко времени и не к месту полна Парижем XV века.

А несколько лет спустя этот же техник будет ползать по фермам под Дворцовым мостом в Ленинграде и обсуждать с мостовыми механиками, как лучше несколько раз успеть развести мост в те-

чение того получаса — от 6 часов до 6 [часов] 30 минут утра, когда мосту положено подыматься.

Солнце занимает нужное положение в 6 ч[асов] 10 минут. Мост должен быть опущен в 6 ч[асов] 30 минут.

Иначе трамваи опаздывают на Финляндский вокзал, и ответный ток пассажиров из пригородов опаздывает на заводы и фабрики.

Мы это знаем хорошо.

В последний день работы, обманув бдительность механиков, увлеченных действием наверху, мы задержали челюсти моста раскрытыми на десять минут дольше.

И что было скандалов, срывов работ, опозданий и неприятностей!

Но, ей богу, нельзя нас винить!

У нас — всего-навсего двадцать минут в день.

И за эти двадцать минут надо:

и убить белую лошадь, бешено мчащуюся с извозчичьей пролеткой,

и дать упасть златокудрой девице,

и дать начать расходиться половинам моста,

тянуться золотым волосам над бездонной пропастью,

повисать убитой лошади и пролетке на вздымающейся в небо лопасти моста,

срываться пролетке...

На экране это мелькнет даже не в двадцать минут.

А на съемку нужны часы!

И день за днем по двадцатиминутной «столовой ложке» съемки выколачиваем мы кусок за куском монтажные фрагменты сцены, увенчивающие расстрел 3—5 июля 1917 года на углу Садовой и Невского.

Угодно же было господу богу, чтобы, просняв в Зимнем дворце в библиотеке Николая целую ночь «интерьеры» для сцены штурма дворца, я под утро высунулся в окно и увидел гигантские лопасти Дворцового моста, как руки утопающего, воздетые к небу.

И вот уже в порядке видения лопасти моста обрастают разбитой пролеткой, подстреленной лошадью, а скользящие по ним золотистые лучи становятся волосами погибающей златокудрой девушки...

Вот почему для съемок наиболее сильной сцены в картине «Октябрь» бывший техник лазает по механическому чреву Дворцового моста и спорит с механиками о возможностях ритма и темпа разводки моста.

Потом мост разрастется в символ,

символ разъединения центра города и рабочих окраин в июльские дни.

В прямом — тактическом — смысле, но и в том смысле, что рабочие массы в июле семнадцатого года еще не до конца сплоченны вокруг организующего ядра большевиков.

А это вызовет к жизни для начала октябрьского дня картину другого моста — на этот раз соседа Дворцового — Николаевского. Рядом с ним стоит историческая «Аврора». Она специально пожаловала к нам из Кронштадта, чтобы принять участие в воссоздании событий живой истории.

Николаевский мост вертится по горизонтали.

И резкий его поворот на замыкание, на соединение районов и центра, вопреки приказу Временного правительства и на этот раз развести мосты, начнет собой каскад событий, навсегда резко повернувших ход истории.

Маленький Банковский мост через Крюков канал с золочеными грифами не останется в обиде.

Он повторит в пародийном аспекте мысль об единстве и солидарности.

Это в середине его вырастет громадная фигура матроса — брата тех матросов, что сводят воедино Николаевский мост, и балтийского потомка тех черноморцев, что проходили на «Потемкине» сквозь адмиральскую эскадру. Одним подъемом мощной ручищи он обратит в бегство процессию старцев — последний оплот сторонников реакции во главе с городским головой Шрейдером. 291

Крикливо и кичливо идут они к Зимнему дворцу на поддержку своих ставленников и носителей своих идеалов — покинутых бежавшим Керенским «десяти министров-капиталистов».

И мокрыми курами драпают они мимо невозмутимых грифов по узеньким мосткам между Казанским собором и Государственным банком, такие же жалкие, как жалок размером этот мостик в сравнении с Троицким и Литейным, Дворцовым и Николаевским, по которым лавиной движутся из-за невских рабочих районов мощные потоки победного пролетариата.

Так, случайно схваченный на рассвете, силуэт разведенного моста вырастает в образ, разветвляется в систему образов, подымается до символа двух протянутых друг к другу в крепком пожатии рук и входит структурным каркасом в построение целого фильма.

Только перегруженность подробностями и спешка, мешающая монтажно отчеканить окончательную форму фильма, скрывают эту структуру настолько, что она ускользает от анализа даже тех, которые считают «Октябрь» значительнее «Потемкина».

И эта же вечная киноспешка просто губит еще один мост — Новгородский мост в «Александре Невском».

На нем была снята сцена известных кулачных боев между Софийской и Торговой частями древнего города.

По линии личного сюжета здесь впервые романтически встречаются Васька Буслай и Василиса. И здесь в разгар драки впервые Васька восторженно кричит: «Хороша девка!», получив от Василисы с полного размаха в зубы.

Мне очень жаль этой лирической завязки отношений двух романтических героев. Мне очень жаль и тех отчаянных ребят, что в октябре месяце летали с моста в холодную воду пруда на Потылихе, через который был переброшен этот мост «через Волхов».

Но больше всего жаль, что в корзину полетела вся сцена.

Торопясь к сдаче в срок, мы не могли задержаться на том, чтобы доработать в монтаже и звуке этот эпизод.

Наступит ли в кинематографе когда-нибудь время, когда поймут, как важно время не только в секундах на экране, но и творческими часами за монтажным столом, днями звукозаписи, неделями перезаписи и отделки готовых фильмов?!!

Ведь в эти дни-то и вьется самая тонкая, жизненная и живая ткань организма фильма, и в сложных ходах звукозрительного контрапункта родится законченный фильм!

... Интересно, что и само увлечение принципом контрапункта как сочетания бесчисленных самостоятельных отдельных действий, сплетенных в строгое очертание временем, родилось у меня из мостовых работ,

из живого соучастия в учебной постройке понтонных мостов через Неву в лагере школы прапорщиков в Ижоре.

Это было тоже в семнадцатом году,— но в семнадцатом году не экранном! — а подлинном.

Незадолго до тех месяцев, когда с винтовкой в руках мы стояли в мглистом ночном карауле, всей школой охраняя один из подступов к Петрограду от ожидавшихся полчищ Корнилова и «Дикой дивизии».

И даже тут я помню — в кармане шинели, по другую сторону от кобуры на поясе, на всякий случай — томик «Путевых заметок» Дюрера [200].

От времени до времени мы ходили греться в запрятанную будочку, где что-то коптело фитильком...

В «Александре Невском», чтобы выгадать длину, мост был косо переброшен через студийный пруд.

Интересно, что не логика, а воспоминания заставили это сделать!

Есть такой реальный мост, но здесь, наперекор и логике и стихии, он тоже перекинут [наискось] через реку. Это — мост в городе Люцерне.

Крытый крышей во всю свою длину.

С бесчисленными картинами маслом, свисающими под крышей через каждый пролет, он не может не поразить очарованного странника по Швейцарии своим косым положением через реку.

Объяснения этому странному явлению я так и не получил.

Сострил, дразня швейцарцев, что они, по-видимому, выстроили слишком длинный мост и, перекрывая им реку, иначе не могли его уложить от берега к берегу.

Затем забыл.

И вспомнил о нем уже на «Невском».

... Однако временный мост наш через Десну прямой как струпка и если немного волнист в отношении профиля, то разве оттого, что по-разному оседают козлы в разных частях речного дна.

И есть под чем оседать козлам.

Ночью будят нас грохот и шум.

Лязгая, с откосов торопятся лафеты.

Громыхают зарядные ящики.

Подпрыгивая, катятся пушки.

Треск.

Крики в темноте.

Затор.

Проломился пролет.

Он не был рассчитан на отступление.

Его строили для продвижения вперед.

Сейчас на него обрушилась ночная паника.

Но в дело вступают уже не растерянные мобилизованные жители города, а отборные саперы.

В полной темноте они возводят пролет.

Мелькают спины,

топоры,

балки.

И черный поток отходящих войск снова перекрещивает бегущие воды, бледнеющие отражением подымающейся зари.

Я листаю страницы «Принцессы Мален» [201] на сваленном дереве.

Предмостное укрепление решено опоясать еще рядом окопов и колючей проволоки. В песке трудолюбиво роется местное население, с трепетом ожидая возвращения потоков, умчавшихся ночью в тыл.

«Принцесса Мален» не мешает понукать и прикрикивать, распоряжаться и объяснять, указывать и «вредно» ругаться.

Впрочем, мы отлично ладим с моими подневольными.

Кроме нескольких случаев отказа от работы, трудовых конфликтов не возникает.

Жалуется щуплый молодой брюнет в дымчатом пенсне, допотопном соломенном капотье с полосатой ленточкой и белом в полоску костюме. Он худощав и странно прыгает.

Вероятно — симулянт.

Но я ставлю его на какую-то легкую работу, не то считать доски, не то что[-то] в этом роде.

Мне не приходит в голову поизмываться над его белым костюмом.

Мне со смехом рассказывали мои коллеги, что вообще принято людей в белых костюмах ставить на «черную» работу, например выгружать уголь или возиться с колесной мазью. В черных костюмах — заставлять выгружать мел или муку.

Среди присланных есть и местечковый юродивый. Бородатый, коротконогий, в высоком колпаке. Его дразнят мальчишки по всем правилам литературного шаблона.

Не понимая их жаргона, я догадываюсь, что они убеждают его прыгнуть в воду.

Внезапно юродивый прыгает в воду и начинает изображать утку, хлопающую крыльями. Восторг общий.

Население миролюбивое, перепуганное и растерянное.

В других местах бывало хуже.

Под Двинском, например, мобилизовали всех проституток.

На окопах эти дамы задирали шелковые юбки и кричали, что у них такие «дни», когда трудиться нельзя.

Наперебой «предлагались», развалясь по брустверу, а потом уводили весь пригодный малочисленный мужской состав в кустарники...

Мои аккуратно роются в корневищах сосен и даже проявляют какой-то интерес к тому, как досками зашивать осыпающиеся песчаные стенки...

Конечно, ни принцессе Мален, ни маленькому Тентажилю [202] никогда не снилось попасть в такую обстановку.

Впрочем, не снилось и Метерлинку, что в глубокой старости, бросив все, что он имел, ему придется спасаться от фашистского нашествия на маленькой лодочке, с одной лишь клеткой и двумя голубыми птичками в ней.

Бедного беженца из Бельгии и синих его птичек приютил Голливуд.

... Несколько недель спустя

Снова баржа.

Потом пересадка.

Потом Полоцк...

На этот раз — «Мемуары Сен-Симона» [203].

Не Сен-Симона — утописта, а Сен-Симона — восхитительного стилиста и мемуариста XVIII века.

Любопытно [не] вяжутся его ироничные и злые, поэтичные и необычайно живые характеристики и портреты придворных и родственников Людовика XIV с закоптелыми, рыжими кирпичными домишками вдоль кривых уличек Полоцка.

Перекликается разве что высокий барочный костел.

Мой новый производитель работ, видимо, тоже не чужд литературы. Но скорее — Буссенара [204], Стивенсона [205] и Ксавье де Монтепена [206].

С дикой энергией он часами раздирает лопатой внутренности подземелья старого костела.

Затхлый коридор, вода, сочащаяся из стен. Склизкие камни под ногами. Хлипкий засос, в котором воет лопата, попадая в размокшую землю позади камней. Неверный огонь керосинового фонаря. Все, как на обложке Пинкертона [207] или «Пещеры Лейхтвейс» [208]. Все, что угодно, не считая потоков пота и разодранной гимнастерки. Но клада, клада, о котором нашептал ему кто-то из перепуганных горожан, в подпольном чреве костела, конечно, нет.

Никакой польский Кортес [209] или капитан Кидд [210] не скрыли здесь награбленных богатств. Не видно ни флоринов, ни дублонов, ни кубков и ни золотых канделябров.

Дольше копаться некогда.

Уже погружены подводы, и надо ехать дальше...

Покинутые три года тому назад немецкие окопы, после нелепого наступления по приказу Керенского в июле 1917 года, я рву под [чтение] Ибсена [211].

Мне очень некогда. Я не знаю целого ряда драматургов. «Росмерсхольм» и кардинал Никлас из «Борьбы за престол», «Строитель Сольнес» и доктор Штокман — пока что еще в моем пассиве.

НА КОСТЯХ

То, что перед нами, похоже на мертвые города Райдера Хаггарда [212].

А то, что валяется на подступах к их стенам, еще не воспето ни одной былиной.

Сюда три года не ступала человеческая нога.

Немцы ушли.

Население не вернулось.

Фольварки сгорели или начисто снесены артиллерией немцев.

Нам поручено взорвать позиции, ныне покинутые, о которые разбилось наступление Керенского в июле семнадцатого года.

Ждут возможного нового нашествия поляков.

Надо разрушить.

Внезапно они перед нами

— эти странные сооружения!

Они то кажутся пустынным и мертвым Брюгге [213], от которого бежало на километры море, убив жизнь богатого приморского города,

мертвым Брюгге, по пояс зарывшимся в землю и втянувшим в себя торчавшие из него трубы.

То, наоборот, они кажутся подземным мертвым городом Хара-Хото [214], открытым русским путешественником Козловым,

по мертвым Хара-Хото, по пояс высунувшимся из тибетского подземелья и выпустившим на волю бег своих галерей.

Кажется, что это бегут азиатские улички, пересекаясь с готическими переулками.

Комплексом своим они высоко вынесены холмистой цепью вверх, но просторами своими глубоко въелись в тело холмов.

Как кольчуга, распялена по откосам немецких окопов тонкая проволока.

Как выгнутые латы — рифленое железо полуциркульных сводов подземных дорог.

Ржавые рельсы и вагонетки.

Бетонные блокгаузы закрыты скрипучим забралом ставень.

Окошечки заделаны голубоватым стеклом с проволочными прожилками.

Бросьте в него камнем. По стеклу звездой разбегутся трещины.

Но цепко держат стальные нервы осколки небьющегося стекла. И беспомощно отступит перед ними камень.

Словно белые кости, лежит в траве запас стандартных столбиков, отлитых из бетона.

Широкий, ржавый, колючий пояс в три слоя вьется вдоль зловещих бугров.

Дальний, внешний — еле подымается от земли.

Средний — на высоте груди целится в сердце.

И самый страшный — ближний.

Необъятными кольцами он вьет петли зубастой колючей проволоки. И нет ни исхода, ни выхода тому, кто, не споткнувшись о первый, прорвавши грудью второй, попал в объятия этого третьего смертоносного пояса.

Ржавая змея кольцами звенит на ветру.

И кругом — ни души.

Хоть бы пролетела птица.

Хоть бы пробежала полевая мышь.

Никого!

Сквозь проволоку мы осторожно спускаемся через снижающиеся пояса.

Что белеет там, у подножия проволочной паутины?

Это — не столбики бетона,

не метафоры.

— Кости...

Везувий [215] обрушил потоки лавы на Геркуланум и Помпею.

И в толщах лавы застыло все многообразие жизни, застигнутой врасплох

Очищаясь слой за слоем от окаменевших потоков, открывается картина остановившейся жизни.

... Так и здесь, под открытым — слишком открытым небом в этом поле под Двинском — застыла картина безумного наступления, движением руки истерического маньяка брошенного на верную смерть.

Три года здесь не ступала нога.

Три года сюда не залетала птица.

Три года льют здесь ливни, наступают и проходят морозы.

Кости лежат.

«Их моют дожди»...
Они застилаются снегом.
Снова проступают весной.
И белятся, как холст, под лучами жгучего летнего солнца.
Сгнили кожа и ткани.
Сгнили тело и мышцы.
Исчезли глаза и волосы.
Оголились ребра.
Остались кости...

И необъятной фреской застывшего danse macabre * лежат скелеты.

Уцелели бляхи поясов,
погоны,
индивидуальные пакеты розоватых бинтов,
жестяные иконки,
маленькие саперные лопаты,
да кое-где козырьки фуражек...

Едешь по Долине Смерти [216] в Калифорнии и видишь бесконечные фаланги костей павших коней, волов и буйволов.

Лежат они бесформенной грудой, лишь общим очертанием вторя путям, теряющимся среди трещин иссохшей земли.

Здесь зрелище иное.

Мягкая зеленая мурава покрывает землю.

Как на бархате, лежат застывшие кости точно так, как в атаке полегли тела.

Каждый скелет — это индивидуальная драма внутри размаха общей трагедии.

Вот два, изогнувшись, стараются окопаться, около рук — лопатки.

Но они успели только врезаться в дерн, как легли наповал.

Даже видно, что один был ранен в живот.

Так скрючен его позвоночник.

Вот, широко раскинувши руки «андреевским крестом» [217], лежит скелет на спине.

Вот — запутавшийся в проволоке.

А вот еще один — изогнувшийся боком. Он особенно жуткий.

У него нет головы.

А голова в пяти-шести саженях.

Вот из заболоченной ямы торчит половина торса, а рядом... ноги.

Сизый туман, как папиросный дым, акварельным размывом вьется между этими навек застывшими...

Мало кому приходилось увидеть такое поле сражения. Как заповедник, нетронутое.

---

* — пляска смерти (*франц.*).

Как кладбище — неприкосновенное.

Как память великой драмы — нетленное.

Но завтра в грохоте взрывов навеки исчезнут эти оплоты немецкой военщины... И еще страшнее обнажится то, что противостояло им.

Что это, наспех разрытые могилы? Нет,

— наши окопы, засыпанные гнилым листом

Так гибли под Двинском, под Мукденом, на подступах к Карсу и Эрзеруму обкрадываемые, предаваемые, обманываемые, беззаветно героические наши русские солдаты.

Так в обманно-нелепом наступлении легли они в семнадцатом году.

Но на поле смерти под Двинском я сам терплю поражение.

Запальники дают осечку?

Недостаточно сильны заряды пироксилина?

Или упорство бетонных блиндажей превосходит расчеты?

Ничего подобного!

Аккуратно взлетает земля.

Заботливо заваливает окопы, пулеметные гнезда и оставляет за собой нечленораздельную кашу из бетона, рельсов, сеток, проволоки.

И поражение мое совсем не на поле.

Оно — на листе бумаги, там, где я стараюсь разложить эти скелеты на бумаге в страшных и впечатляющих ракурсах описания.

Один из соблазнов писать эти записки — это минимум стилистической правки и переделок, которые я заставляю себя делать.

А строчки с костями, скелетами и ребрами я тасую и тасую, как карты, а они никак не ложатся пугающим или страшным узором.

Тасую, тасую...

Поле осталось неизгладимым в памяти именно своим застывшим ужасом.

И сколько ни тасуешь — не ложатся эти кости на бумагу ужасом.

Не выходит.

Не получается...

Так же не выходит, когда, свезя грузовик реальных костей и черепов на берег Переславского озера, я часами перекладываю, перетаскиваю и разбрасываю их по изрытому зеленому склону.

«О поле, поле, кто тебя усеял...»

Задумав пролог к «Александру Невскому» как панораму полей, усеянных «мертвыми костями» тех, кто пал в борьбе с татарами за русскую землю, я не мог не вспомнить поля под Двинском.

Я выписал себе груду скелетов людей и лошадей и заботливо старался из их элементов разложить по траве горизонтальную фреску застывшего боя.

Я вспомнил скелет, раскинувший ноги и руки «андреевским крестом».

Другой я протыкал копьем, прошедшим рядом со щитом.

Один череп лежал в шлеме.

Другой торчал из-за воротника кольчуги.

Ни черта не получалось!

Это было отвратительно «позерски» на глаз и совершенно не убедительно с экрана.

Скелеты с экрана казались белыми обезьянами, пародирующими живых людей.

Я выбросил их в корзину.

Оставил только те, что неопределенно, углом торчат из травы.

И пожалел выбросить два начальных черепа.

И жалею, что пожалел.

Белизна их получилась не «обмытостью дождями», а подобием фарфора горшка.

(Покойный Ал[ексей] Толстой [218] язвил, что это не черепа, а ... страусовые яйца!)

Где же причина?

Доля неудачи есть, конечно, и в том, что эти аккуратно отделанные кости пришли из анатомического музея.

Но ... на этих страницах кости какие угодно, а в пугающее сочетание они никак не ложатся!!

Влечение к костям и скелетам у меня с детства.

Влечение — род недуга.

Какое-либо наше действие определяет всегда, конечно, пучок мотивов.

Они не всегда так отчетливы для самого себя, как. скажем, дошедшие до нас записи Шопенгауэра его мотивов в пользу переезда в Манхейм сравнительно с пребыванием в Брауншвейге.

В пользу М[анхейма] — по пятибалльной системе!

В пользу Б[рауншвейга] — по той же системе.

Вывод — все в пользу Манхейма,

и философ остается безвыездно в... Брауншвейге!

Но среди «пучка» мотивов есть всегда один, обычно самый дикий, непрактичный, нелогичный, часто нелепый и очень часто совершенно не рациональный, «тайный», который, однако, все и решает.

...Помню ночь в Минске.

Второй год.

Фронт.

Политуправление Западного фронта.

Художник передвижных фронтовых трупп, всклокоченный, катается по постели. Художнику надо предпринять самое не приятное в жизни, надо принимать кардинальное решение — чем быть и как быть. Я знаю, как художнику трудно. Ибо художник этот — я.

Бессонная ночь.

Я лихорадочно катаюсь по постели.

Рядом на столе бумага.

Решение Совета Народных Комиссаров. Студенты могут вернуться.

Получена днем.

Вызов в институт в Петроград.

И в этот же день полученное от начальства разрешение ехать в... Москву.

Я заслужил (роспись вагонов, походная складная сцена).

Там институт.

Здесь... отделение вост[очных] языков. Одна тысяча японских слов.

Сто иероглифов.

Институт?

Стабильный быт?

Немного жаль сил, положенных на институт. Сдана вся высшая математика. Вплоть до интегриро[ванных] дифф[еренциальных] уравн[ений]. (Как благодарен я математике за дисципл[ину]!)

Но мне так хочется видеть со временем японский театр.

Я готов еще зубрить и зубрить слова. И эти удивительные фразы другого мышления.

До этого [хочу увидеть] — театры московские.

К утру — решение готово.

Поломан путь, заботливо предначертанный отеческой рукой.

Хомут порван.

Жребий брошен.

Брошен институт...

WIE SAG' ICH'S MEINEM KIND *

And so. There you have it**. 303

И вот.

Любопытна страсть моя — обучать.

Много лет я отдал работе в институте.

Это — частичная компенсация в те годы, когда после мексиканской травмы [219] я не мог снимать фильмов.

1932—1935 — самый интенсивный период «учительства» [220].

Именно в него «заделана» книга — том I по режиссуре [221].

Но учу я уже с 1920 года — почти что только нащупывая познания сам.

И к тридцатому году уже известен даже за границей.

Коллеги в Америке недоумевают:

«Как можно учить других. Они вырастут — и вы же будете без хлеба! Мы стараемся не то что обучать других. Мы стараемся, если случайно завернет к нам в голову мысль о том, как и что мы делаем... не думать об этом в присутствии другого. А вы — учите, пишете, публикуете?!!»

Я не вхожу здесь в рассмотрение социальных особенностей подхода к этой проблеме со стороны гражданина Советского Союза.

Ни того факта, что хлеба у нас хватит на очень, очень много режиссеров, а на картины не хватает их самих.

Но прямо скажу об основном лозунге, под которым всегда шла моя обучательская деятельность.

---

* — Как я скажу об этом моему ребенку (*нем.*).

** — И вот. Так оно и вышло (*англ.*).

Все равно, в живом ли общении со студентами, в публикациях ли касательно принципов, которые удавалось нащупывать, в изложении ли методов и особенностей метода искусства нашего и искусства вообще,

— лозунг был, есть и, вероятно, будет: «говорить все».

Ничего не скрывать. Ни из чего не делать тайны.

И сразу же возникает вопрос:

не есть ли именно этот лозунг, эта установка, эта — сейчас уже очень многолетняя — практика наиболее резкий отпор папеньке?!

Папеньке, сокрывшему от меня «тайны», папеньке, не посвятившему меня в них, папеньке, пустившему меня «плысть» по течению и самому в том или ином виде «наплысть» на раскрытие сих таинств природы.

Конечно, есть и такой способ учить плавать.

Прямо бросать в воду.

Но этот способ все же более подходит для... щенят.

И тот факт, что «щенята» в сонме семейных анекдотов семейства Эйзенштейн опережают по времени мое рождение и тянутся до расцвета моей профессорской деятельности, вряд ли может служить полным обоснованием для приложения этого метода ко мне!

Саша Фанталов — с какого-то боку маменькин кузен — после бракосочетания моих родителей (а благословлял их не кто иной, как отец Иоанн — «Джиованни», как назван он в одной непристойной новелле шебуевского «Бича» или «Пулемета»,— Кронштадтский) [222] говорил маменьке:

«Вот, Юленька, ты и замужем. И пойдут теперь от тебя... эйзен-щенята...»

Я обычно вспоминаю Сашу Фанталова (я познакомился с ним несколько позже и очень его полюбил), когда ежегодно начинаю свой курс.

В моей интерпретации это звучит академичнее и чуть-чуть елейно.

После обычного «н а у ч и т ь нельзя — можно только н а у ч и т ь с я»

я обычно говорю о том, что мне интересно вооружить каждого объективными данными нашего опыта, чтобы каждый сам сумел пойти своей дорогой.

На стилистических последователей моей манеры я не претендую. «В мои задачи совсем не входит плодить... эйзен-щенят...».

Это неизменно пользуется успехом.

Щенят, впрочем, не расплодилось.

А другое внутриакадемическое выражение, неизменно встречавшее одобрение, особенно в годы гонения на формализм, гласит:

«Ошибочно называть человека, интересующегося проблемами формы, формалистом.



С. Эйзенштейн на съемках пародийного фильма во время конгресса кинематографистов в Швейцарии (1929). В костюме д'Артаньяна — Леон Муссинак.

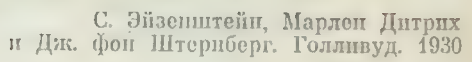

С. Эйзенштейн, Марлен Дитрих
и Дж. фон Штернберг. Голливуд. 1930



Фото Абеля Ганса в роли Христа
с дарственной надписью С. Эйзенштейну

Для этого столько же оснований, как для того, чтобы называть человека, изучающего сифилис... сифилитиком!»

Детские обиды сидят глубоко.

И формы ответа на них разнообразны.

Однако я думаю, что одного этого факта, касательно папеньки и щенкового метода воспитания его в отношении меня, может быть, и было бы еще недостаточно для выработки моей позиции в воспитании молодежи.

Здесь была подготовлена предпосылка.

И нужно было еще раз, в новом разрезе, столкнуться с почти той же ситуацией, чтобы предпосылка выросла бы в принцип и методику.

Другими словами, [этого бы не произошло], если бы «печать тайны» не встретилась мне вторично, и по проблеме, по-своему не менее страстно искавшей ответа, чем та, которую скрывал папенька.

Кроме физического отца всегда на путях и перепутьях возникает отец духовный.

Само утверждение этого — пошлейший трюизм.

Однако факт остается фактом.

Иногда они совпадают — и это не очень хорошо,

чаще — они разные.

Богу было угодно, чтобы в вопросе «тайны» духовный папенька оказался таким же, каким был папенька физический.

В запросах по области искусства ответом был такой же молчок.

Михаил Осипович был бесконечно уклончив в вопросах «тайн» биологии.

Всеволод Эмильевич [223] — еще более уклончив в вопросах «тайн» искусства режиссуры.

Согласно библейскому кодексу, может быть, и совестно сказать, что особенной любви к Михаилу Осиповичу я не питал.

Впрочем, Библия требует в основном, чтобы родителей «чтили»: «Чти отца своего и матерь свою и да долголетен будешь на земли».

К тому же вознаграждение сомнительное.

А вообще — за что благодарить родителей?!..

Не будем идти дальше.

Вдруг когда-нибудь все это напечатают.

А такие мысли могут повредить... американскому изданию!

Так или иначе, естественно было излить все обожание на второго отца.

И должен сказать, что никого никогда я, конечно, так не любил, так не обожал и так не боготворил, как своего учителя.

Скажет ли когда-нибудь кто-нибудь из моих ребят такое же обо мне?

Не скажет. И дело будет не в моих учениках и во мне,

а во мне и в моем учителе.

Ибо я недостоин развязать ремни на сандалиях его, хотя носил он валенки в нетопленых режиссерских мастерских на Новинском бульваре.

И до глубокой старости буду считать я себя недостойным целовать прах от следов ног его, хотя ошибки его как человека, вероятно, навсегда смели следы шагов его как величайшего нашего мастера театра со страниц истории нашего театрального искусства.

И нельзя жить, не любя, не боготворя, не увлекаясь и не преклоняясь.

Это был поразительный человек.

Живое отрицание того, что гений и злодейство не могут ужиться в одном человеке.

Счастье тому, кто соприкасался с ним как с магом и волшебником театра.

Горе тому, кто зависел от него как от человека.

Счастье тому, кто умел учиться, глядя на него.

И горе тому, кто доверчиво шел к нему с вопросом.

Наивный, я когда-то сам обратился к нему с рядом вопросов
 о затаенных трудностях.

Надо было видеть, как в орлином лице его с пронзительным взглядом, с потрясающе очерченными губами под хищно изогнутым носом внезапно повторился взгляд Михаила Осиповича.

Взгляд стеклянный, потом забегавший вправо и влево, потом ставший бесконечно чужим, потом официально вежливым, чуть-чуть насмешливо сочувствующим, потом иронически якобы изумленным, повисшим над вопросом: «Скажите пожалуйста, как любопытно! М-да...»

Я совершенно точно могу сказать, откуда родилось выражение «плюнь ему в глаза».

На любви и обожании это не отразилось.

(Плюют же буддисты жеваной молитвенной бумагой в изваяния своих божеств!)

Только очень большой грустью наполнилась душа.

Не везло мне на отцов...

Лекции его были как змеиные песни.

«Песни те кто слышит,
Все позабывает...»

Кажется, что справа от него — Сирин,
слева — Алконост [224].

Мейерхольд водит руками.

Сверкает светлым глазом.

В руках яванская марионетка.

Золотые руки мастера двигают золочеными ручками куклы.

Белый лик с раскосыми глазами вертится вправо и влево.

И вот уже кукла ожила Идой Рубинштейн [225], чей излом мы помним по портрету Серова.

И не марионетка в руках Мейерхольда,

а Ида Рубинштейн в «Пизанелле».

И, резко выбрасывая руки вверх, Мейерхольд командует каскадами сверкающих тканей, взлетающих в сцене рынка у побережья на подмостках Гранд-Опера в Париже.

Руки застыли в воздухе...

И в предвидении рисуется «мертвая сцена» из «Ревизора».

Стоят чучела кукол, и диким плясом мимо них уносятся те, что в образах их сверкали весь вечер на сцене.

Силуэтом Гоголя стоит неподражаемый мастер.

Но вот руки покатились вниз...

И вот уже тончайше выслушанной гаммой аплодисментов [рук], затянутых в лайковые перчатки, прокатывается одобрение гостей после романса Нины в «Маскараде» [226] на сцене Александринки в канун Февральской революции семнадцатого года.

Внезапно кудесник обрывает нить очарования.

В руках деревянные золоченые палочки и кусок цветной тряпки.

Король эльфов исчез.

За столиком сидит потухший архивариус Линдхорст.

Лекции его были миражами и снами.

Что-то лихорадочно записывалось.

А при пробуждении в тетрадках оказывалось одно «черт знает что».

Можно в тончайших подробностях восстановить в памяти, как блистательно разбирал Аксенов [227] «Венецианского купца» [228], как говорил о «Варфоломеевской ярмарке» [229] и о тройной интриге елизаветинцев [230].

Что говорил Мейерхольд — не запомнить.

Ароматы, краски, звуки.

Золотая дымка на всем.

Неуловимость.

Неосязаемость.

Тайна на тайне.

Покрывало за покрывалом.

Их не семь.

Их восемь, двенадцать, тридцать, полсотни.

Играя разными оттенками, они летают в руках чародея вокруг тайны.

Но странно:

кажется, что волшебник действует обратной съемкой.

«Я» романтическое — зачаровано, погружено и слушает.

«Я» рациональное — глухо ворчит.

Оно еще не побывало в Америке, а потому не язвит, называя этот танец нескончаемых покрывал «стрип-тизом» (Strip-tease), который пора бы кончать.

«Стрип-тиз» — американский вариант «танца семи покрывал»: аукцион, в котором с живой девочки публике продаются шляпа и манто, платье и лифчик, невыразимые и нагрудничкн. И одна, вторая, третья бабочки, ленточка, жемчужинка, скрывающие последний островок стыдливости. Аудитория вопит, кричит, неистовствует.

Но под бабочкой — бабочка.

Под ленточкой — еще ленточка.

Под жемчужиной...

Мрак обрывает зрелище...

Терпеливее всех третье «я».

«Я» подсознательное.

То самое третье «я» из пьесы «В кулисах души» Евреинова, откуда я заимствовал два первых персонажа: «я» эмоциональное и «я» рациональное.

У Евреинова «я» подсознательное ждет.

 Ждет, пока «я» эмоциональное, наигравшись на первых,

— тупя струны в глубине сцены, окаймленной драпри из легких с мерно бьющимся красным мешком сердца около паддуг,— задушит рационального противника, и «я» рациональное позвонит по маленькому телефону вверх — в мозг:

«Направо. В ящике стола...»

Грохает выстрел.

Из разорвавшегося сердца повисают полосы алого шелка театральной крови.

И к спящему «я» подсознательному подходит трамвайный кондуктор. В руках у него фонарик.

(На сцене стало темно.)

«Гражданин, вам пересадка...»

... Так же, где-то таясь, ждет подсознание, пока упивается лекциями «я» романтическое и кисло ворчит «я» рациональное, воспитанное Институтом гражданских инженеров, дифференциальным исчислением и интегрированием дифференциальных уравнений.

«Когда же раскроются «тайны»? Когда перейдем к методике? Когда же окончится этот «Strip-tease à l'envers?» *

Проходит зима сладчайшего дурмана, а в руках — ничего...

Но вот:

в Театр РСФСР Первый вливают театр Незлобина [231].

Рядом с «актером будущего», со «сверхмарионеткой», с молодыми идеалистами, с Гофманом, Гоцци [232] и Кальдероном [233]

---

* — наизнанку (*франц.*).

на щитах на Новинском появляются конкретная Рутковская, реальный Синицын, добрый старый Нелидов [234].

Нелидов — той же армии,

Нелидов — участник спектакля «Балаганчик» [235].

А для нас «Балаганчик» — это как Спас-Нередица для Древней Руси.

Вечерами Нелидов рассказывает о дивных вечерах «Балаганчика»,

о заседании мистиков, которые смотрят сейчас с эскиза Сапунова [236] в галерее Третьяковых, о премьере и о том, как, заложив нога за ногу, стоит, как аист, белый Пьеро — Мейерхольд и играет на тоненькой свирели.

Но воспоминаниями сыт не будешь. И не только Нелидов, но и Синицын, и Рутковская хотят есть.

Есть хочет и остальная часть труппы.

Но кто не работает, тот не ест.

А в театре не ест тот, кто не играет. (Так по крайней мере было в двадцать первом году!)

И вот в три репетиции ставится «Нора» [237].

... Иногда я спрашиваю себя: может быть, у Мейерхольда была просто невозможность сказать и раскрыть?

Ибо не было возможности самому увидеть и сформулировать.

Так или иначе, то, что витало неуловимой тайной на Новинском осенью и зимой, с головой выдает себя весной.

На работе невозможно не раскрываться до конца.

На работе не удается лукавить.

На работе некогда вить незримую золотую паутину вымысла, уводящую в мечту. На работе надо делать.

И то, что бережно и блудливо скрывают два семестра, то торжествующе раскрывают три дня репетиций.

Я кое-кого повидал на своем веку:

Иветт Гильбер [238] целую après-midi * мне дома показывала свое мастерство. Я был на съемках у Чаплина. Я видел Шаляпина и Станиславского, обозрения Зигфельда [239] и Адмиральс Паласт в Берлине, Мистангет [240] в Казино де Пари, Катрин Корнелл и Линн Фонтенн с Лундтом [241], Аллу Назимову [242] в пьесах О'Нейла и Маяковского на репетиции «Мистерии-буфф»; с Бернардом Шоу говорил о звуковом кино и [с] Пиранделло о замыслах пьесы; я видел Монтегюса [243] в крошечном театрике в Париже, того самого Монтегюса, которого через весь город ездил смотреть Владимир Ильич [Ленин]; я видел Ракель Меллер [244] и спектакли Рейнгардта [245], репетиции «Рогоносца» [246], генеральные — «Гадибука» [247] и «Эрика XIV» [248], Фрезера — Чехова и Фрезера — Вахтангова [249], «Арагонскую хоту» Фокина [250] и Карсавину [251]

* — вторую половину дня (*франц.*).

в «Шопениане», Ол. Джолсона [252] и Гершвина[253], играющего «Rhapsody in blues» *, три арены цирка Барнума и Бейли [254] и цирки блох на ярмарках, Примо Карнера, выбитого Шмеллингом [255] из ринга в присутствии принца Уэльского, полеты Уточкина [256] и карнавал в Новом Орлеане; служил у «Парамаунта» [257] с Джекки Куганом [258], слушал Иегуди Менухина [259] в зале Чайковского, обедал с Дугласом Фербенксом в Нью-Йорке и завтракал с Рин-Тин-Тином[260] в Бостоне, слушал Плевицкую [261] в Доме Армии и Флота и видел генерала Сухомлинова [262] в том же зале на скамье подсудимых, видел генерала Брусилова [263] в качестве свидетеля на этом процессе, а генерала Куропаткина [264] — соседа по квартире — за утренней гимнастикой; наблюдал Ллойд Джорджа [265], говорящего в парламенте в пользу признания Советской России, и царя Николая II на открытии памятника Петру I в Риге, снимал архиепископа мексиканского и поправлял перед аппаратом тиару на голове папского нунция Россас-и-Флореса, катался в машине с Гретой Гарбо [266], ходил на бой быков и снимался с Марленой Дитрих («Legs») [267].

Но ни одно из этих впечатлений не сумеет изгладить никогда из памяти тех впечатлений, которые оставили во мне эти три дня репетиций «Норы» в гимнастическом зале на Новинском бульваре.

Я помню беспрестанную дрожь.

Это — не холод, это — волнение,

это — нервы, взвинченные до предела.

Гимнастический зал окаймляют, как бы подчеркивая его, деревянные шесты.

Они приделаны к стенам.

Это — «станок».

И через день мы трудолюбиво выворачиваем суставы ног под короткие команды Людмилы Гетье.

До сих пор у меня «вынимаются» ноги, и в сорок восемь лет я могу удивлять господ артистов безупречностью «подъема» ноги.

Забившись между штангой и стеной, спиной к окну, затаив дыхание, я гляжу перед собой.

Но, может быть, как раз отсюда идет и вторая моя тенденция.

Копаться. Копаться. Копаться.

Самому влезать, врываться и вкапываться в каждую щель проблемы, все глубже стараясь в нее вникнуть, все больше приблизиться к сердцевине.

Помощи ждать неоткуда.

Но найденное не таить: тащить на свет божий — в лекции, в печать, в статьи, в книги.

А... известно ли вам, что самый верный способ сокрыть — это раскрыть до конца?!

---

* — «Рапсодию в стиле блюз» (*англ.*).

НУНЭ

Я до сих пор не могу без волнения читать в чужих биографиях о том единственном в биографии неповторимом моменте, который заключен в магических словах: «... И наутро проснулся знаменитым» [268]. 311

Когда-то — в порядке мечты и зависти. Сейчас... приятно вспоминать.

Все равно, биография ли это Золя, который утром после выхода первого романа в ночных туфлях бежит купить на углу газету и обескуражен тем, что нет отзыва на должном месте. А потом выясняется, что есть! И на самом недолжном месте: на первой странице!

«... И наутро проснулся знаменитым».

Или это же в биографии Жоржа Антейля [269] успех первого концерта или, точнее, о первом успехе концерта.

«... И наутро проснулся знаменитым»,— тянется непременный рефрен.

Так было и дальше с премьерой «Потемкина» в Берлине.

Фильм показан в маленьком кино на Фридрихштрассе.

Смутные слухи о «Bombenerfolg»* летят в Москву.

Немцы тогда меньше занимались бомбами как таковыми.

Телеграммы из Берлина.

Немедленно ехать.

Рейнгардт упоен.

Аста Нильсен [270].

Готовится ночное гала-представление.

---

* — потрясающий, сенсационный успех (*нем.*).

С Фридрихштрассе фильм переехал в самый центр — на Курфюрстендамм.

Очереди. Очереди.

Все распродано.

Фильм идет не в одном театре.

Уже в двенадцати.

Газеты трубят.

«... И наутро проснулся...»

В Берлин не попадаю.

Поездом не поспеть на гала-представление.

Самолетом невозможно.

Виновато... Ковно. В Ковно размыло аэродром.

Весенняя распутица в 1926 году — еще роковое явление и для воздушных путей.

Телеграммы. Телеграммы. Телеграммы.

Затем бум в Америке.

И опять: «...Наутро проснулся знаменитостью».

Очень упоительно просыпаться знаменитостью...

а потом пожинать плоды.

Быть приглашенным читать доклады в Буэнос-Айресе.

Оказаться известным в заброшенных серебряных рудниках где-то в Сьерра-Мадре, где показывали когда-то фильм рудокопам Мексики.

Быть заключенным в объятия неведомыми чудными людьми в рабочих окраинах Льежа, где тайком смотрели фильм.

Услышать от Альвареса Дель Вайо[271] еще в годы монархической Испании, как он сам контрабандой возил «Потемкина» в Мадрид.

Или внезапно в маленьком кафе Парижа узнать от случайных соседей по мраморному столику, двух смуглых восточных слушательниц Сорбонны, что «ваше имя очень хорошо известно у нас... на Яве»!

Или в другом, нелепом, маленьком дансинге за чертой города внезапно при выходе заработать горячее рукопожатие негра-официанта в благодарность за то, что делаешь на экране.

Приходя на теннис, быть встреченным возгласом Чаплина: «Сейчас смотрел «Потемкина» — вы знаете, за пять лет ничуть не устарел! Все такой же!»

И все это как результат... трехмесячной (!) работы над фильмом. (Включая две недели на монтаж!)

Легко сейчас, двадцать лет спустя, перебирать в памяти засохшие лавровые листки,

пожимать плечами над трехмесячным сроком самого рекорда.

Важнее вспомнить преддверие самого нырка, из которого наш молодой коллектив вынырнул рекордсменами...

И тут прежде всего надо вспоминать и вспоминать дорогую Нунэ.

Чтобы не пугать читателя, скажем сразу, что Нунэ — это армянская форма имени Нина.

А сама Нунэ — Нина Фердинандовна Агаджанова.

Только что вышла «Стачка».

Нелепая. Остроугольная. Неожиданная. Залихватская.

И необычайно чреватая зародышами почти всего того, что проходит уже в зрелых формах через годы зрелой работы.

Типичная «первая работа». (Вспомним «Звенигору» Довженко, «Шахматную горячку» Пудовкина или «Похождения Октябрины» авторов классической трилогии о Максиме — Козинцева [и] Трауберга!)

Картина вихраста и драчлива, как я сам в те далекие годы.

Вихрастость и драчливость перехлестывают через край картины.

Схватки с руководством Пролеткульта [272] (картина ставилась под объединенной эгидой Госкино и Пролеткульта)

во время сценария,

в период постановки,

после выхода картины.

Наконец разрыв после пяти лет работы в театре Пролеткульта и первых шагов в кино.

Полемика.

Неравный бой индивида и организации (еще не до конца развенчанной за претензии на монополию пролетарской культуры).

Вот-вот дело способно сорваться на «травлю».

С моей стороны больше взбалмошности и горячности тигра, возросшего на молоке театра, которому внезапно дали лизнуть крови кинематографической воли!

Положение нелепое, рискованное и организационно вовсе не подходящее для дальнейшего развития труда и творчества.

В такие моменты нужна дружеская рука,

дружеский совет,

направляющее слово, остепеняющее анархическое буйствование и глупости, которые сам себе на голову способен наделать сгоряча.

И вот почему я пишу о Нунэ.

Нина Фердинандовна Агаджанова — маленького роста, голубоглазая, застенчивая и бесконечно скромная — была тем человеком, который протянул мне руку помощи в очень для меня критический момент моего творческого бытия.

Ей поручили писать юбилейный сценарий о пятом годе.

К этому делу она привлекла меня и твердой рукой поставила меня на твердую почву конкретной работы, вопреки всем соблазнам полемизировать и озорной охоте драться в обстановке грозивших мне со стороны Пролеткульта неприятностей.

Нунэ около своего маленького самовара как-то удивительно умела собирать и наставлять на путь разума и творческого покоя бесчисленное множество ущемленных самолюбий и обижаемых судьбой людей.

Делалось это как-то так же бескорыстно и так же заботливо, как поступают дети, собирая в спичечные и папиросные коробки или в искусственные гнездышки из лоскутов и ваты кузнечиков с оторванной лапкой, птенчиков, выпавших из гнезд, или взрослых птиц с перебитыми крыльями.

Сколько таких же подбитых и ушибленных бунтарей, чаще всего «леваков» и «экстремистов» от искусства, встречал я здесь, вокруг ее уютного чайного стола.

Иллюзию своеобразного морального ковчега, на время укрывавшего своих пассажиров от слишком рьяных и суровых порывов ветра и бурь, еще доигрывали неизменно скакавший между нами неистовый терьер Бьюти и... живой «голубь мира», которого я, как-то о чем-то поспорив с Нунэ, в порядке замирения приволок ей на следующий день вместе с пальмовой ветвью из бюро похоронных процессий, занимавшего угол Мал[ой] Дмитровки, наискосок от еще не снесенного в те годы Страстного монастыря.

(Впрочем, этот голубь ухитрился за два часа своего пребывания в квартире на Страстном бульваре в панических своих рейсах — с буфета на перегородку, с люстры на телефон, с карниза кафельной печки на полку с сочинениями Байрона — так загадить обе ее комнаты, что тут же был изгнан с позором.)

Иногда казалось, что перед нами своеобразная приемная зверушек доктора Айболита, расширенная от зайчиков с перевязанной лапкой или гиппопотама с зубною болью — на много взрослых подбитых жизнью самолюбий, горячечных принципиальных заблуждений, жертв случайных творческих невзгод или носителей биографий, пожизненно отмеченных печатью неудачников.

Безобидность этих зайчиков с перевязанными лапками чаще всего была, конечно, более чем относительной.

Достаточно вспомнить, что именно здесь, у Нунэ, наравне с так и не вышедшими «в люди» серебристо-седым актером «Габриэлем» в черной бархатной рубашке или угрюмым изобретателем «Васей», я впервые встретил (и очень полюбил) такого неутомимого упрямца и принципиального бойца, как Казимир Малевич [273], в период его очень ожесточенной борьбы за направление института, которым он достаточно агрессивно заправлял.

Но трудно переоценить все моральное значение атмосферы этих вечеров для искателей, особенно «крайних», а потому особенно частых в своем неминуемом разладе с повседневным порядком вещей, с общепринятой нормой искусства, с его узаконенными традициями.

Самое же главное было в том, что здесь каждый укреплялся в осознании того, что делу революции нужен всякий. И каждый прежде всего именно в своем неповторимом, угловатом, индивидуальном виде.

И что дело вовсе не в том, чтобы рубанком снивелировать свои особенности — о чем, улюлюкая, вопила в те годы рапповская ватага [274],— а в том, чтобы найти правильное приложение в общем деле революционного строительства каждому личному своеобразию. И что в неудачах и невзгодах чаще всего повинен сам: ошибаясь ли в том, за что не по склонности берешься, или в том, что переламываешь хребет собственной индивидуальности, потому что недостаточно старательно ищешь того именно дела, где полный расцвет индивидуальных склонностей и способностей является как раз тем самым, чего требует то дело, за которое взялся!

И здесь на этом пути, в осознании этого, каждый находил себе моральную поддержку и помощь.

И не только словом,

но часто и делом.

Так именно и было со мной.

Но Нунэ сделала больше.

Она не только втянула меня в весьма почтенную работу.

Она втянула меня в подлинное ощущение историко-революционного прошлого.

Несмотря на молодость, она сама была живым участником, и очень ответственным, подпольной работы предоктябрьской революционной поры.

И поэтому в разговорах с ней всякий характерный эпизод прошлой борьбы становился животрепещущею «явью», переставая быть сухой строчкой официальной истории или лакомым кусочком для «детективного» жанра (кстати сказать, самый отвратительный аспект, в котором можно рассматривать эпизоды этого прошлого!).

Ибо здесь дело революции было домашним делом,

повседневной работой.

Но вместе с тем и высшим идеалом, целью деятельности целой молодой жизни, до конца отданной на благо рабочего класса.

Аплод[исменты] в Большом театре[275], как картечь, неслись по полуциркулям коридоров.

Я в коридоре, волнуясь не только за судьбу фильма, но и за... слюни.

Последняя часть пронеслась на слюнях.

Взбираясь все выше от партера в бельэтаж, с яруса на ярус, по мере того как возрастает волнение, жадно и встревоженно ловлю отдельные взрывы аплодисментов.

Пока внезапно, как картечь, не взрывается зрительный зал в целом — раз (это пошел кадр с алым флагом),

два — это по штабу генералов грохнули орудия «Потемкина» в ответ на расстрел Одессы.

Продолжаю блуждать по пустынным концентрическим коридорам.

Никого.

Даже вахтеры все забрались внутрь. Зрелище необычайное, впервые за[всю] историю в ГАБТ — кино!

Сейчас будет — третья картечь. «Потемкин» пройдет через адмиральскую эскадру, «победно рея знаменем свободы».

И вдруг — холодный пот.

Всякое иное волнение забыто и перебито.

Слюни!

Боже мой! Слюни!

Слюни!

Впопыхах в монтажной мы забыли склеить конец последней части фильма.

Монтажные куски фильма — встреча с эскадрой — крохотные.

Чтобы они не разлетались, не перепутались, я слепляю их слюной.

Потом передаю монтажницам в склейку. Смотрю первый вариант. Рву его. Монтирую второй. Снова рву.

И вдруг я отчетливо вспоминаю — монтажница не успела склеить последний, окончательный вариант. Тот самый, который из коробки уже вылез на бобину.

Цепкий ацетон не заменил слюны.

А последний ролик, знаю по времени, слышу по музыке — уже пошел!

Чем я могу помочь?!

Бессмысленно, ярусами полуциркульных коридоров, сбегаю вниз — они сливаются в спираль, в штопор, и этим винтом хочется вонзиться, врезаться, вкопаться в подвалы, в землю, в ничто.

Сейчас будет обрыв!

Дробью посыплются из аппарата куски.

И будет сорвано дыхание финала картины.

И вдруг представьте! Чудо! Слюна выдерживает!!!

Картина домчалась до конца.

И мы глазам не верим: на монтажном столе потом без малейшего усилия отлепляем друг от друга те самые крохотные куски, которые, держась друг за друга чудодейственной силой, как целое промчались сквозь проекционный аппарат!..

318

...О «Потемкине», не кичась, можно сказать, что видали его многие миллионы зрителей. Самых разнообразных национальностей, рас и частей земного шара.

У многих, вероятно, перехватывало горло в сцене траура над трупом Вакулинчука. Но, вероятно, никто из этих миллионов не усмотрел и не запомнил крошечного монтажного куска в несколько клеток в этой самой сцене.

Собственно, не в ней, а в той сцене, когда траур сменяется гневом и народная ярость прорывается митингом протеста вокруг палатки.

«Взрыв» в искусстве, особенно «патетический» взрыв чувств, строится совершенно по такой же формуле, как взрыв в области взрывчатых веществ. Когда-то я это изучал в школе прапорщиков инженерных войск по классу «минное дело».

Как там, так и здесь сперва усиленно нагнетается напряжение. (Конечно, различны сами средства и никак не общая схема!) Затем — разрываются сдерживающие рамки. И толчок разметает мириады осколков.

Интересно, что эффект не получается, если не «проложить» между нагнетанием и самой картиной разлетающегося в стороны непременного «акцентного» куска, точно «прорисовывающего» разрыв.

В реальном взрыве такую роль играет капсюль — детонатор, одинаково необходимый как в тыльной части винтовочного патрона, так и в пачке пироксилиновых шашек, подвешенных к ферме железнодорожного моста.

Такие куски есть в «Потемкине» везде.

В начале «лестницы» — это крупно врезанный титр со с л о в о м — В Д Р У Г! — потом сразу же подхваченный «толчково» смонтированным из трех коротких («клеточных») кусков мотанием одной головы в три размера.

Здесь это, кроме того, дает еще ощущение как бы внезапно «разрывающего» тишину залпа винтовок.

(Фильм — немой, и среди немых средств воздействия это то, что заменяет собой грохнувший бы «за кадром» первый залп!)

Взрыв пафоса финала «лестницы» дан через вылет снаряда из жерла — первый разрыв, играющий для восприятия роль «детонатора», прежде чем разнестись решетке и столбам ворот покинутой дачи на Малой Фонтанке, воплощающим второй и окончательный «самый взрыв». (Между обоими встают львы...)

Такой же акцент есть и в «перескоке» траура на берегу в ярость матросов, сбегающихся на митинг на палубе броненосца.

Крошечный кусок, вероятно, воспринимается даже не как «предмет», а только как чисто динамический акцент — однозначный росчерк по кадру, без того чтобы особенно успеть разглядеть, что фактически там происходит.

А происходит там следующее.

Именно в этом куске молодой парень в пароксизме ярости раздирает рубашку на себе.

Кусок этот, как кульминационный акцент, помещен в нужной точке между ярящимся студентом и взлетающими, уже взлетевшими и сотрясающимися в воздухе кулаками...

Гнев народа на набережной «взрывается» в гнев митинга матросов на палубе, и... сейчас взовьется красный флаг над «Потемкиным»!..

320 ...Еще в самом раннем детстве, еще в дошкольные годы я часами ревел, прежде чем против воли (и как против воли!) идти на уроки гимнастики в рижскую Turnhalle.

Занимался с нами там, как позже и в самом реальном училище (гимнастический зал и училище выходили на один общий двор), один и тот же лысый немец в очках, господин Энгельс, хромавший на одну ногу.

Единственное светлое воспоминание о херр Энгельсе было то, что именно от него я узнал, кажется, первые два образца неизменяемых «перевертышей» на немецком языке, когда я заинтересовался игрой слов.

Как сейчас помню, это были имя и фамилия Relief Pfeiler и фраза «Ein Neger mit Gazelle zagt im Regen nie» (каждый из них читается совершенно одинаково и «туда» и «обратно).

Этого рода игрой слов очень увлекается Сергей Сергеевич Прокофьев, и целым набором французских образцов я обязан его изумительной памяти на подобные вещи.

Что же касается случая «обратной музыки», неодинаковой «туда» и «обратно», то у меня был такой случай с композитором Майзелем [276], который писал музыку — превосходную к «Потемкину» и весьма относительную к «Октябрю».

В то время как он писал ее (он для этого приезжал на период монтажа фильма в Москву), в просмотровом зале чинили центральное отопление и стоял невероятный стук по всему зданию на Мал[ом] Гнездниковском, 7.

Я потом дразнил Эдмунда тем, что он вписал в партитуру не только зрительные впечатления с экрана, но и стук водопроводчиков.

Партитура давала полное основание так об ней выражаться. В ней же был и трюк с обратной музыкой.

Дело в том, что картина начинается с полусимволических кадров свержения самодержавия, представленного в виде опрокидывания памятника Александру III, что восседал рядом с храмом Христа Спасителя.

Для этого из папье-маше был в двадцать седьмом году воссоздан в натуральную величину памятник, очень забавно разваливавшийся и опрокидывавшийся по частям.

Это распадение памятника было одновременно же снято и обратной съемкой: кресло с безруким и безногим торсом задом взлетало на пьедестал. К нему слетались руки, ноги, скипетр и держава. Тупо глядя перед собой, вновь нерушимо восседала фигура Александра III. Было это заснято для сцены наступления Корнилова на Петроград осенью 1917 года, и эти кадры воплощали мечту всех реакционеров, связывавших возможную удачу генерала с восстановлением монархии.

В таком виде эта сцена и вошла в фильм.

Вот к ней-то Эдмунд Майзель и записал в «обратном порядке» ту же самую музыку, которая была «нормально» написана для начала.

Зрительно сцена имела большой успех. Обратные съемки всегда очень развлекательны, и где-то я вспоминаю о том, как сочно и густо этим приемом пользовались в первых старых комических фильмах.

Но музыкальный «трюк» вряд ли до кого-либо дошел.

В дальнейшем отношения с Майзелем у нас испортились.

... Он провалил общественный смотр «Потемкина» в Лондоне осенью 1929 года, пустив темп проекции фильма в угоду музыке без согласования со мной несколько медленнее нормы. Этим нарушилась вся динамика ритмических соотношений до такой степени, что эффект «вскочивших львов» единственный раз за все время существования «Потемкина» вызвал смех. Была нарушена та единственная длительность, при которой успевает произойти слияние трех разных львов в одного, но не успевает осознаться трюк, посредством которого это достигнуто...

ПРОЛОГ. [СОРБОННА]

322 1929 год.

Поздняя осень, переходящая в зиму.

Берлин.

Мартин Лютерштрассе.

Меблированные комнаты «Пансион Мари-Луизе».

Две громадные полуторные кровати.

Немецкие необъятные перины.

Под одной — Фридрих Маркович Эрмлер [277].

Под другой — я.

Фридрих сегодня прибыл из Москвы.

Ему Берлин не нравится.

Ему здесь неуютно.

«Что я буду здесь делать?»

Ему уже хочется домой.

Я уже несколько месяцев за границей. Успел объездить с докладами Швейцарию. Выступал в Гамбурге.

В Берлине понимаю толк.

Завтра я начну Фридриху показывать Берлин.

А сегодня он мне рассказывает о московских настроениях: «В Москве о тебе ничего не слышно... В Москве считают, что ты недостаточно колоритно путешествуешь...»

В Москве, конечно, не понимают, что съездить в Голливуд — а это цель моей поездки — совсем не так просто и на переговоры уходит известная доля времени.

Тем не менее в Москве, в кинематографической Москве, считают, что я путешествую недостаточно... как он сказал?... колоритно?!

«Вот если бы тебе,— продолжает Фридрих мечтательно,— политически где-нибудь понашуметь...».
Я очень сговорчив.
«Понашуметь ?.. Колориту мало?»
Я посапываю и переворачиваюсь на бок.
Погодите! Дайте повод.
Дайте срок. Москва будет довольна.
Что будет? Пока никому не известно...
Гаснет свет.
Оба засыпаем...

Проходит несколько месяцев...
1930 год.
Париж.
Середина февраля.
Я уже успел съездить с докладами в Лондон.
Побывал в Бельгии, где выступил перед рабочими в знаменитом предместье Льежа.
Название его Серенг-ла-руж («Красная»!) говорит за себя.

Избегая чрезмерного любопытства полиции, уезжаю из отечества Тиля Уленшпигеля немного быстрее, чем предполагал.
Это мешает заехать в Остенде в ответ на любезное приглашение старика Джемса Энсора [278]. Я очень сожалею об этом, так как люблю его гротескные офорты, где скелеты и люди свиваются в самые фантастические узоры, продолжая на пороге XX века традиции этих затейливых и странных фламандских предков типа Иеронимуса Босха [279].
Выступаю в Голландии.
Здесь — не без маленьких сенсаций.
Голландия неразрывно с детства связана с представлениями о какао Ван-Гуттена, остроконечных чепцах и, конечно, о гигантских деревянных сабо.
Первое, о чем я спрашиваю, сходя с поезда в Роттердаме (мой первый доклад здесь), это: «Где же сабо?»
Назавтра все газеты выходят с жирным заголовком: «Где же сабо? (по-голландски «кломпен»), — спрашивает Эйзенштейн».
На пути к музею Ван-Гога в Гааге наше такси чуть не сшибает с ног... королеву Вильгельмину.
В те идиллические годы уже немолодая королева, как всякая простая смертная дама, пешком гуляет по улицам собственной столицы.
В последнюю секунду такси успевает свернуть в сторону.
Упиваемся колоритом лучшего в мире собрания холстов Ван-Гога.

Здесь рядом с поразительным рисунком «Жниц» на почетном месте сверкает красками знаменитый портрет почтового чиновника с оранжевой бородой. Потоки крона, охры и коричневатого золота так же безудержно змеятся к остриям раздвоенной его бороды, как потоки иссиня-черного и темно-зеленого взвиваются вверх в извивающихся спиралях его кипарисов.

Однако сенсация не здесь.

Среди очень дружелюбно встретивших меня в Амстердаме газет оказалась и статья какого-то патера.

Патер очень тепло писал о громадной проповеди гуманитарных идей, которые несет с собой советская кинематография.

На следующий день поднялась несусветная газетная буря, обрушившаяся на бедного патера.

Общий тон этой бури особенно законченно выразила одна газета: «Что большевики способны вступать в союз с самим дьяволом,— мы не сомневаемся нисколько. Но видеть, как их еще прикрывает сутана,— это уже слишком!»

Однако ни особенного шума, ни тем менее особого колорита все это не вносит. (Разве что в биографию бедного патера!)

И вот по-прежнему Париж.

Через край переполненный впечатлениями Париж.

Но сенсаций пока никаких.

Медленно тянутся переговоры с Америкой.

Бурно проносятся увеселения «нового Вавилона».

Истово исхаживаются маршруты положенного увидеть туристам.

Шмен де Дам[230] и поля сражения под Верденом.

Музей Клюни, куда ходят исключительно смотреть выставленный металлический «пояс целомудрия».

Музей Карнавале, посвященный истории города Парижа.

Но вот, наконец, в ответ на настойчивые просьбы я даю согласие выступить с докладом в Сорбонне.

Ничего особенного!

Небольшой доклад о советском кино.

Демонстрация фильма «Старое и новое».

Под эгидой секции «des recherches sociales» — «социальных изысканий».

В зале Ришелье. На одну тысячу персон.

«Старое и новое» еще не разрешено цензурой.

Но показ в стенах Сорбонны считается закрытым просмотром.

Сорбонна — экстерриториальна.

Такой показ в цензурном разрешении не нуждается.

И где-то под сидячей фигурой кардинала Ришелье устанавливается переносный киноаппарат для демонстрации фильма.

Хорошо, что просмотр состоится вне разрешения цензурного комитета.

Цензура фильм, конечно, никак не пропустит в той атмосфере антипатии к Союзу, которая царит здесь.

Совсем недавно запретили нашу хронику какого-то из очередных физкультурных парадов.

Единственный мотив — лица участников парада улыбаются.

Значит, в Советском Союзе совсем не так плохо?!

Советская пропаганда!

За-пре-тить!

Французская цензура, как видим, сверхбдительна.

То ли дело английский цензурный комитет в Лондоне!.. Я только что оттуда. Там один цензор слеп, это для немых фильмов? Другой — глух, это для звуковых?? А третий в период моего пребывания вовсе... умер!

Правда, все это нисколько не мешает нашим фильмам совершенно не демонстрироваться в Лондоне, хотя цензура даже не считается государственным учреждением.

Хорошо, что хотя бы в Париже есть еще неприступные цитадели свободы зрелищ!

Голубые билетики — приглашения — разлетаются по Парижу.

Выясняется, что вечер ожидается с большим нетерпением. 325

Но вот чья-то подлая предательская рука закидывает один голубой билетик на один письменный стол.

Письменный стол принадлежит господину Кьяппу, пресловутому префекту полиции города Парижа.

Ну что же! Мы не возражаем, чтобы в публике был мосье Кьяпп. «Будем как солнце» [281]. Будем светить и добрым и злым.

Однако дело совсем не так безобидно, как кажется.

Приезжаю за полчаса до начала доклада в Сорбонну.

В длинном коридоре встречаюсь с Муссинаком [282] и доктором Алланди [283] — председателем вечера.

Сбоку из зала доносится гул голосов.

У входных дверей — давка.

У входа в здание — столпотворение.

Дело, конечно, не столько в моей персоне, сколько в том, что в столь недружелюбном в те годы к Москве Париже раздастся голос приезжего москвича.

Но... на Алланди и Муссинаке нет лица.

Оказывается, что невинный голубой билетик на столе префекта — это вовсе не приглашение господину префекту пожаловать на просмотр. Билет, посланный префекту полиции, превращает закрытый вечер в вечер... открытый. А на открытом вечере для демонстрации фильма требуется разрешение цензурного комитета. «Старое и новое» разрешения не имеет.

Только что прибыло распоряжение полиции, запрещающее показывать фильм.

Мне приоткрывают боковую дверь в зал.

В щелочку я вижу — собирается публика. Многие уже на местах.

Высится сидячая фигура Ришелье.

Под ней — проекционный аппарат.

И около аппарата... в полной форме полицейский, в традиционной пелеринке, в белых перчатках.

Он стоит, судорожно ухватившись за ножку проекционной машины.

«Quel outrage! Какое оскорбление! Это первый flic (полицейский) в стенах Сорбонны со времени Наполеона III!».

«Он прибыл вместе с запретом. В его задачу входит не допустить демонстрацию фильма...».

«Merde!»* Я уже настолько свыкся с французским языком, что ругаюсь, не прибегая к переводам.

Ну что же ? Идти домой?!

Как можно!!!

Оба устроителя умоляют остаться.

У меня заготовлено вступительное слово на двадцать минут.

Не могу же я им развлекать аудиторию в течение целого вечера?!

За стеной внезапный грохот,

как шум от вырвавшейся очень большой пробки из очень большой бутылки шампанского.

Это толпа прорвалась во входные двери. Смяв контроль, людские потоки затопляют зал.

Устроители умоляюще глядят.

Как же можно отменять вечер?!

Быстро совещаемся, что же делать.

Попробовать показывать фильм?!

Наперекор запрещению?

Но этого, видимо, полиция только и ждет.

Полицейский попытается остановить проекцию.

Полицейский, вероятно, получит по шее от кого-нибудь из более экспансивных зрителей.

Но из-под земли вырастут другие полицейские...

Вбегает кто-то из младших устроителей вечера, бледный как полотно: «Во дворе Сорбонны размещаются отряды полиции!»

«Quel outrage! Quel outrage!»

«Вот видите: подымается драка».

«Произойдет стычка с полицией».

В публике немало товарищей — французских коммунистов.

Полиция будет очень рада в общей свалке переловить тех, кого ей надо.

Новый взрыв.

---

* — «Дерьмо!» (*франц.*).

Это толпа снова прорвала еле-еле наладившийся контроль.

Уже забиты проходы.

Сидят на ступеньках.

Недоумевают, глядя на полицейского.

Галдят, как гигантский улей.

Как же быть?

На тысячу мест — уже три тысячи человек.

Другой из младших устроителей приносит еще более тревожную весть: «В зале большой процент «королевских субчиков» («Camelots du roi») — членов молодежной организации монархистов. Все подготовлено к большому скандалу...».

Принимаем быстрое решение.

Больше чем на сорок минут я не сумею растянуть свое сообщение.

А потом — чем черт не шутит — сыграем с публикой в ... «вопросы и ответы».

И да поможет мне бог!

Зал разражается грохотом нетерпения.

Ныряю головой вперед, как в бушующий океан.

Рев, который подымается с мест, способен заглушить рев любого океана, такой подымается ураган негодования, когда д[окто]р Алланди сообщает о запрещении префекта показывать фильм.

Бедный ажан [284] двадцать раз меняет краску в лице — то он багрово-красный, то бледный, как салфетка.

Конечно, трудно придумать более благодарную атмосферу...

В сущность самого доклада здесь особенно вдаваться нечего.

Помимо общих идеологических позиций и особенностей советского кино, я излагаю милое моему сердцу учение об «интеллектуальном кинематографе» — кинематографе понятий, которым я как раз в это время особенно увлечен.

В специальной литературе все это изложено очень обстоятельно и подробно.

Это учение об эмоциональном и интеллектуальном «обертонах» и схема «от тезы к образу — от образа к понятию» и все прочее на многие годы давало пищу для освоения, споров, полемики, выработки методики.

Но повторяю: это все — материал для специальной литературы и имеется в любом количестве специальных статей.

По ходу дела попадает слегка сюрреализму [285], тогда еще модному даже в самом Париже, если словом «слегка» можно назвать утверждение докладчика о том, что они делают прямо противоположное тому, что следует делать...

Но здесь интереснее всего, конечно, изложить драматическую сторону самого вечера, тем более что описание этой стороны в теоретические статьи, конечно, никогда не попадало.

Начать с того, что я ненавижу выступать перед публикой.

Оцепенение.

Но тут идет навстречу такое горячее дыхание наэлектризованной гневом аудитории, что всякое оцепенение и скованность тают, как воск.

Вдруг по-настоящему сам проникаешься подлинной гневной возмущенностью.

Ты — в самом сердце научной мысли Франции,

Франции Декартов и Вольтеров,

Франции «Прав человека» и коммунаров,

Франции многовековой борьбы за свободу.

И вдруг какой-то грязный flic смеет сидеть (а к этому моменту он даже сел около киноаппарата!) у подножия статуи великого кардинала!!!

Но мало того.

Сейчас вокруг меня — Париж,

Париж, в своей правящей верхушке также нагло смеющий не признавать Советский Союз (несмотря на существующие дипломатические отношения),

Париж, смеющий в реакционной замкнутости отворачиваться

 от страны, перехватившей у Франции, подобно эстафете, светоч идеалов свободы и мчащей его вперед к невиданным горизонтам.

И вот я стою в этом самом Париже, древностью камней взывающем к лучшему, что есть в человечестве, и одновременно в разгуле реакции позволяющем потокам черной реакции топить малейший призрак проявления свободы!

(О том, что весь двор заполнен полицией, уже известно в президиуме вечера.)

И в такой обстановке, в такой момент, с бушующей гневной тысячной толпой перед собой, я имею право слова, имею возможность говорить.

Будь я человеком патетического склада, вроде Довженко или Пудовкина, я, конечно, разразился бы речью трибуна,

сотрясал бы древние стены Сорбонны руладами, достойными Кальвина [286] или Савонаролы [287].

Но мне, несмотря на всю мою «солидность», даже до сих пор ближе не тип «орла из Мо», пламенного Боссюэ,[288] или огненного Гамбетты [289], но скорее Анри Рошфор [290], а говоря по совести... Гаврош.

И потому не ударами грома, а взрывами смеха атакую я моего противника — Голиафа французской реакции.

Особенно в той части, которую я называю игрой в «вопросы и ответы» с аудиторией и которая наступает после доклада.

Выбор оружия оказался совершенно правильным.

Назавтра «Матэн» (или какой-то другой аналогичный орган) будет писать: «Бойтесь большевиков не с кинжалом в зубах, а со смехом на губах!»

А для вмешательства полиции нет никаких оснований.

Помилуй бог,— чего же вмешиваться! — ведь перед вами тысячная аудитория, которая прелестно и миролюбиво развлекается.

Но, боже мой, над чем только она не развлекается!

Сейчас уже не вспомнить, что у меня летит с языка в ответ на самые невинные и безобидные вопросы.

Это, кажется, единственный раз в жизни, что мне приходится «держать» конферанс и, не задумываясь, «резать» ответами.

Теоретическое разъяснение.

Бутада!*

Фактическая справка.

И бац! — копытом в цензурный комитет.

Опять бутада.

Опять справка.

И снова, бац! — на этот раз по министерству иностранных дел.

И тут же — бац! бац! бац! — по префектуре.

Аудитория неистово гогочет.

Ее уже пленило и ошарашило то, что приезжий иностранец, да еще из страны, которую почему-то считают безумно строгой и вовсе чуждой юмора (я уже сказал, что цензура упраздняла наши хроники именно за... улыбки!)

— вдруг совершенно весело выступает перед аудиторией, и при этом используя даже не книжно-академический «переводной» стиль французского языка, а самые залихватские бульварные обороты речи, а местами просто «арго» [291].

Это неожиданно как со стороны докладчика, так и для стен, где он выступает.

Мои скитания по предместьям Парижа снабдили меня отборным набором французского острословия.

Но иногда и я лингвистически спотыкаюсь.

Для такого случая в Париже есть чудное средство,— когда у человека в разговоре не хватает точного обозначения, он, не стесняясь, говорит «chose» (предмет) или «machin» (тоже предмет, только в более урбанистической этимологии), обрисовывая самый предмет либо жестом, либо словесным описанием.

Нужно было видеть, с каким восторгом и рвением аудитория единогласным ревом подсказывала недостающие мне слова в моменты неизбежной остановки после каждого моего «machin» и «chose».

(Теперь можно сознаться в том, что эта игра мне так понравилась, что было вкраплено несколько «machin» и «choses» и помимо необходимых.)

* — Остроумный выпад! (*франц.*).

Кажется, особенно обстоятельно впервые миссис Констанс О'Рурк в книге «Американский юмор» [292] распространяется на тему о смехе как самом мощном факторе коллективного объединения человеческой массы.

Часы, проведенные в Сорбонне, самый яркий этому пример.

Куда исчезла оппозиционная прослойка «королевских субчиков»?

Нет, они здесь. Вот мелькают их береты.

Куда девалась еще более недружелюбная прослойка белых эмигрантов, рассчитывавших позабавиться во время скандала?

В общих раскатах смеха действительно оказывается, что иногда не только в царстве божием бывает, что «несть ни эллина, ни иудея» [293].

Впрочем, трудно, конечно, удержаться, когда с почтенной кафедры Сорбонны официальный лектор «срезает» провокационный вопрос с места, в ответе используя слово «dépucelage» — «потеря девственности» — в самой уличной фразеологии.

Это — в ответ на чей-то вопрос: «Действительно ли уж так правдиво утверждение докладчика, что критика рабочей аудитории так ценна для творцов кинематографа?»

Ответ гласит, что ценны только два вида критики:

классово непосредственная реакция и критика рабочих аудиторий, для которых мы работаем,

и критика профессиональных знатоков;

наименее нам интересна «промежуточная» критика тех, кто не дорос до подлинного знания и понимания нашего дела и вместе с тем «потерял невинность» непосредственного восприятия!

С печатной страницы это, может быть, даже звучит неостроумно.

Но в разгоряченной смехом аудитории, с фигурой Ришелье, парящей в воздухе над ней, с потеющим фликом у киноаппарата и полицейским окружением вокруг — он [ответ] взрывается, как ракета.

Совершенно так же, как последний ответ на последний вопрос: «Правда ли, что в Советском Союзе навсегда умер смех?»

В ответ на это я отвечаю ... собственным раскатом смеха.

В то время у меня зубы еще очень крепкие, хорошие и белые.

И, кстати сказать, совершенно искренний смех в ответ на нелепость этого предположения звучит совершенно убедительно.

Покидаем поле сражения.

Проходим полутемным двором Сорбонны.

Мрачно глядят понапрасну вызванные полицейские.

Как потом рассказывали, среди них в течение некоторого времени витала фигура самого господина префекта.

По-видимому, это правда.

Проходим переулочками вокруг Сорбонны.

Раненых и убитых не видно, хотя выясняется, что «с применением грубой силы» от входных дверей было «отважено» еще очень и очень много народу.

Проходим мимо открытых дворов.

Глазам не верим!

В переулках, во дворах... грузовики с полицией!

Ожидалась, видимо, форменная бойня.

Вечер заканчиваем в кабачке Пьяного корабля, названного в честь «Bateau ivre» * сочинения Артюра Рембо [294].

Кабачок отделан под внутренность нормального корабля. Налет «пьяности» ему придают сами посетители.

Затем мирно отправляемся спать в наш маленький «Hôtel des États-Unis» **.

Девять часов утра следующего дня.

Мощный удар кулака в дверь моего маленького номера.

Удар был бы на три часа раньше, так как полиция нагрянула ровно в шесть часов утра.

Однако хозяин отеля, став поперек лестницы, грудью защитил мой покой.

«Господин Эйзенштейн вернулся вчера поздно».

«Господин Эйзенштейн спит».

«Раньше девяти утра я к господину Эйзенштейну никого не пущу!»

Милый хозяин отеля «Des États-Unis»!

Я не могу себе простить, что не помню его фамилию...

---

* — «Пьяный корабль» (*франц.*).

** — «Отель Соединенных Штатов» (*франц.*).

РЮ ДЕ ГРЕНЕЛЛЬ

Старинный каменный «отель» (здесь в смысле «особняк») — «entre cour et jardin» — между двором и садом, то есть с парадным мощенным камнем въездным двором, отделенным решеткой от улицы.

И выходом через окна до полу из салона в сад — в глубине участка.

В эти дни «Рю Гренелль» — здание нашего полпредства в Париже на улице Гренелль — похоже на осажденную крепость.

Вас впускают через тяжелую porte cochère * слева, предварительно разглядев в «глазок», потом через цепочку проверив документы.

Все говорят шепотом. Ходят на цыпочках.

Дни и ночи сотрудники полпредства, опоясанные огнестрельным оружием, в очередь несут напряженную вахту.

Особенно зловещий вид всей картине придают опилки, густо рассыпанные по мостовой заботливой рукой предусмотрительных «архангелов» господина префекта полиции.

В любой момент могут сорваться очередные антисоветские выходки — шумные демонстрации королевских субчиков (монархической организации «Camelots du Roi»), свободных от официантской деятельности или всякой деятельности вообще белогвардейцев, кишащих в Париже, или любого количества хулиганья, всегда готового разбить кирпичом любые стекла, вовсе независимо от того, кто за ними.

С минуты на минуту может быть une bagarre — стычка.

---

* — ворота (*франц.*).

Мосье Кьяпп совершенно не возражает против самой стычки.
Наоборот — побольше бы стычек.
Побольше бы оснований считать Советское полпредство центром беспорядков, смуты и нарушения безопасности в городе.
Но зачем же полицейским лошадям ломать себе ноги на скользкой мостовой?
Где-то в черепной коробке этой бледнолицей карикатуры на щуплого «трагического Пьеро», вероятно, засели ассоциации о Наполеоне, ледяных просторах России, скользящих копытах французских коней de la Grande Armée *.
Расковать — по-кутузовски — копыта своих жандармских кобыл, конечно, вовсе не рационально, да и вряд ли входит в мозги человечка, более привыкшего заковывать, чем расковывать.
Есть другой способ: посыпать мостовую песком и опилками — результат один и тот же.
Рю Гренелль вообще довольно тихая улица.
А если еще принять во внимание, что сейчас снова, с новым подъемом [антисоветской кампании] большинство такси отказываются заезжать на улицу — большинство такси имеют в качестве шоферов белогвардейских офицеров, — то не удивительно, что улица Гренелль часами бывает вовсе бесшумной.
В эти дни тишина зловещая.
Тишина обманчивая.
Об этом беззвучно ревут антисоветские листовки, которые по опилкам проносит ветер.
Об этом безгласно кричат вопиющие афиши и призывы, расклеенные по стенам, вплоть до самых ворот полпредства.
Выкинуть «Советы» из Парижа!
Разгромить!
Газеты полны антисоветского воя...
«Трудно, конечно, выбрать менее подходящий момент для всей вашей истории» [295], — мне говорит наш полпред Довгалевский [296].
Совсем недавно он закончил сложное дело окончательного установления дипломатических отношений с Англией.
Сейчас он на пороге того, чтобы стать возможным свидетелем разрыва отношений с Францией...
У него черные усы Киплинга или Ницше.
Он кончил университет в Тулузе и сам похож на южанина-француза.
Довгалевского жаль.
...На него обрушилось «таинственное дело» с исчезновением генерала Кутепова [297].

* — Великой армии (*франц.*).

Обвиняя «Советы» в его похищении, трубит вся реакционная и бульварная пресса [...]

«Посылать о вас ноту Тардье бесполезно. Сами понимаете...».

Довгалевский шевелит черными усами.

Достает из пачки газетных «сенсаций» вокруг кутеповского дела заметку «о трех таинственных советских кинематографистах, почему-то на голубой «испана суиза» недавно ездивших в Сен-Клу...».

Да, это действительно про нас.

Роскошный представитель фирмы Гомон, из бывших желтых гусаров, который привез нас из Лондона для заключения договора со своей фирмой, наравне с другими развлечениями, действительно, катал нас на гигантской «испана суиза» своего друга — рекордсмена, гонщика.

Правда, генерал здесь вовсе ни при чем.

Сбоку — голос кого-то из приближенных Довгалевского.

«А... почему бы вам не уехать? Быть высланным из Франции! Что может быть почтеннее, чем иметь подобный штамп в своем паспорте?!..»

Пауза.

Это первые теплые дни.

Окно до полу в сад слегка приоткрыто.

Луч солнца и легкий ветерок заглядывают в кабинет.

Ветерку надоело гонять антисоветские листовки вдоль улицы Гренелль.

Луч солнца играет на узорах обюссоновского ковра и на позолоте тонких ножек мебели.

Ветерок и луч солнца сгорают от любопытства к тому, что происходит в этих стенах.

И они гораздо счастливее, чем те шпики и репортеры, которые с фотокамерами сидят часами во всех окрестных слуховых окнах и окнах верхних этажей в нервном ожидании предстоящих стычек на улице или каких-нибудь «таинственных» деталей вокруг этого здания, столь ненавистного для режима господина Тардье...

Конечно, почтенно быть высланным из Франции.

Однако есть и известное «но».

В охранках мира существует такое непреклонное правило: досье высланного «нежелательного гражданина» из какого-либо крупного государства немедленно рассылается в «интеллидженс сервисы» всех стран.

Это называется «communication du dossier» * и автоматически ведет за собой всяческие затруднения на въезд в любое государство...

А мой намеченный «поход» еще далеко не закончен.

---

* — «обмен досье» (*франц.*).

Впереди Америка, Голливуд.

Прошу Довгалевского никаких мер не принимать.

Это доставляет ему видимое облегчение.

«Сделаем все через французов!»

Его сотрудник слегка скептически пожимает плечами.

На этом расстаемся.

И тут начинается фантасмагория и калейдоскоп.

И хочется сказать, исказив слова небезызвестного француза [298]: «Если бы не было моей высылки, ее следовало бы сполна спровоцировать»; такую атмосферу Парижа, такое обилие людей, невообразимых типов, qui pro quo*, такого... «Оффенбаха» я в жизни не видал и вряд ли когда-нибудь еще увижу.

---

* — путаницы, недоразумений (*лат.*).

336 Истинные друзья узнаются в беде.

Ложные — тоже.

Возвращаюсь с Рю[де] Гренелль в мой крошечный отель «Дез этаз юни».

После разговора с Довгалевским вывеска кажется еще более... символической, что в данном случае означает — еще более удаленной от реальности.

В этом маленьком отеле в нижнем фойе — маленькая тесная телефонная будка.

Парижский телефон — ужасен.

Почти невозможно добиться соединения.

Соединившись, почти ничего не слышишь.

Это когда дело касается других парижских номеров.

На дальние расстояния слышно отлично.

И чем дальше — тем лучше.

По этому же телефону я разговаривал с Голливудом.

Париж — Лос-Анжелос было, кажется, самое дальнее расстояние, на какое отваживался мой голос.

И хотя перехваты дыхания были совершенно естественны, когда выяснилось, что дело с поездкой в Америку налажено, тем не менее в оба конца было слышно прекрасно. Но это было позже.

Сейчас, вернувшись с Рю де Гренелль, я погружаюсь в эту душную будочку.

Слышно тоже великолепно.

Я разговариваю с Сен-Морисом в Швейцарии.

Естественно в первую очередь снестись с человеком, который может продемонстрировать финансовую заинтересованность в нашем пребывании в Париже.

Таков именно господин Леонард Розенталь, миллионер, «король жемчуга». Он имеет «лежион д'оннер» — орден Почетного легиона за то, что перенес центр мировой торговли жемчугом из Лондона в Париж.

В поразительной книге с красноречивым заглавием «Будем богаты!» он описывает тот простейший прием, которым ему удалось это сделать.

Несомненный знаток человеческой психологии, господин Леонард догадался оплачивать «искателей жемчуга» индусских приокеанских деревень не чеками, а мелкой наличной серебряной монетой.

Караваны верблюдов, груженных мешками мелкого серебра, так впечатляют, что шаг за шагом мосье Леонард втягивает в орбиту своего влияния все новые и новые жемчугоносные районы Индии.

Сейчас (я имею в виду 1930 год) три четверти года в Индии безвыездно сидит его брат, на месте управляя жемчужным хозяйством.

Потом три месяца он кутит и пьянствует в Париже.

Сам же мосье Леонард круглый год занимается продажей и экспортом жемчуга из Парижа во все концы земного шара.

Какое же отношение имеет господин Розенталь к нам?

Здесь все дело в Маре Гри.

Мадам Мара вовсе не мадам Розенталь.

Она гораздо больше.

Она — подруга мосье Розенталя, а маленькая, недавно родившаяся Рашель обеспечивает узы этой дружбы, которые никак не могут легализироваться, так как настоящая мадам Розенталь отказывается дать необходимый развод.

Кроме маленькой Рашели у Мары Гри — еще одна дочь, уже взрослая. Вот с этой-то дочерью на руках (дочь тогда была совсем еще маленькой) мадам Мара падает от голода на ступенях одного роскошного особняка, выходящего другим фасадом прямо в парк Монсо.

До этого она только-только успевает позвонить в золоченый бронзовый звонок роскошного подъезда.

Так кончаются бедственные скитания молодой дамы, вслед за Врангелем покинувшей Крым и бедствующей сперва в Константинополе, а затем голодающей в Париже.

С момента падения на ступеньки для мадам Мары начинается жемчужный сон, усыпанный бриллиантами (и какими! Я видел эти «ривьеры» — бриллиантовые каскады и потоки на какой-то премьере).

И все это потому, что на порог почему-то выходит сам легендарный Розенталь во всем блеске своей рыжей бороды лопатой!

Он вызывающе носит рыжую бороду, и в сочетании с фраком и белым галстуком это дает неплохую красочную гамму.

Господин Розенталь пленен красотой молодой дамы, без чувств склонившейся около его порога.

И молодая дама обеспечена на многие годы.

«Золушки» и «Спящие красавицы» — это не только балеты.

Но какое же отношение имеет к нам «Золушка»?!

Очень простое.

«Золушка» — это наша халтура.

Жить же надо?!

За время моих лекций в Лондоне Гриша * знакомится с «Золушкой» и ее покровителем.

Мадам Мара немного поет и мечтает сниматься.

Снимается маленький музыкальный фильм[299], в котором мадам Мара — уже Мара Гри — поет за ослепительно белым роялем.

...Господин Розенталь на другом конце провода в Сен-Морисе более чем уклончив.

Ему совершенно явно не хочется быть замешанным во всю эту историю.

 По-моему, он даже не против того, чтобы я поспешно покинул пределы Франции.

К тому же фильм делается руками Александрова и Тиссэ.

Их полиция не трогает, и они вполне безобидно разъезжают по Франции, снимая пейзажи для маленького фильма.

Право на разъезды они получают очень легко.

За всеми нами, конечно, слежка.

Оплачивать разъезды шпика от Парижа в Финистер и из Нормандии до Ниццы полиция, конечно, не может,— отели, суточные, прокорм...

«Вот если бы месье согласились взять эти расходы на себя?..»

Месье, с одобрения господина Розенталя, соглашаются.

И Тиссэ с Александровым беззаботно разъезжают по Франции в безотлучном сопровождении некоего господина Курочкина, любезно приставленного к ним префектурой.

Господин Курочкин на полном иждивении киноэкспедиции, а в часы досуга делится с остальными двумя участниками поездки своими сокровенными мечтами.

У господина Курочкина на примете одна средних лет вдова. У нее не только — не слишком большие, но совершенно достаточные деньжонки, но еще почему-то моторная лодка.

А к моторным лодкам господин Курочкин неравнодушен, как неравнодушен к автомобилям беспутный и неподражаемый сын Джитера Лестера из «Табачной дороги» Эрскина Колдуэлла [300].

...Ложные друзья познаются в беде.

Истинные — тоже.

---

* Г. В. Александров.

Не успеваю я выйти из будки, как мне навстречу из кресел подымается румяный кудрявый молодой человек с веселыми, бегающими, а иногда внезапно неподвижными и задумчивыми глазами.

В черной шляпе. В черной рубашке с черным галстуком. И чуть ли не в черных перчатках.

Клерикальный черный цвет здесь не больше чем защитная окраска.

Более радикально настроенного молодого человека трудно найти. И более яростного антиклерикала.

Это мой друг и приятель Жан Пенлеве [301].

«Папа уже написал протест в префектуру».

«Новость» уже облетела Париж.

Папа... Для кого, конечно, папа.

В остальном же это, как-никак, бывший военный министр, знаменитый математик, а сейчас президент капитула ордена Почетного легиона.

Гм... Гм...

Представляю себе лицо мосье Удара, когда он увидит протест такого лица. 339

Едем обедать с Пенлеве.

Он еще очень молодой, но делает замечательные кинофильмы.

Научные.

Совсем недавно на конгрессе независимого фильма я с большим интересом смотрел его фильм — превосходно снятый — о подводной жизни рака-отшельника.

Есть его микросъемки жизни водяных блох и фантастически прекрасный фильм о «морских коньках», по кадрам достойный затейливых композиций Мельеса.

На этой почве — знакомство.

На почве его горячих симпатий к Советскому Союзу — дружба.

Уплетая что-то вроде крабов или что-то другое, что в живом виде было бы для него экранной пищей, он смеясь рассказывает про свои встречи с полицией.

Он вспоминает, как совсем еще молодым мальчишкой, в разгар каких-то политических беспорядков, он вел группу вооруженных людей на штурм... военного министерства.

Он хорошо знал входы и выходы: военным министром был его папа.

Такие казусы бывают не только в Париже.

Эгон Эрвин Киш [302] — der rasende Reporter *, один из лучших и наиболее беспощадных репортеров, «срывателей масок», рассказывал мне, как он, участвуя в революционных событиях в Австрии, тоже штурмом — но всерьез — брал какое-то государствен-

* — неистовый репортер (*нем.*).

ное учреждение. В учреждении этом какой-то из ответственных постов занимал его брат, [человек] вовсе иных политических убеждений. Совершенно неожиданно революционный Киш врывается в кабинет Киша реакционного.

Киш с Кишем лицом к лицу.

Для обоих — полная неожиданность.

И вдруг из уст старшего брата — Киша реакционного — наставительно-грозное: «Egon! Ich sag'es der Mutter!» — Эгон, я скажу об этом маме!

...На этот раз дело Пенлеве-младшего заминается где-то между детской — будущей кинолабораторией — и кабинетом папаши.

Но дальше больше.

Предприимчивый и неугомонный Жан Пенлеве-младший ухитряется принимать участие во всем, где только пахнет социальным протестом и беспорядками.

Он с особым вкусом дает себя арестовывать, тем самым помогая удирать более «замешанным» товарищам.

Но аресты для него — еще совсем особое развлечение.

Он обожает растерянность полицейских комиссаров, когда он сообщает имя, фамилию и занятие родителей.

Арестовавшие его жандармы получают страшный нагоняй и, извиняясь за беспокойство, беря под козырек, просят его самого спокойно отправляться домой.

Но не тут-то было!

Жан требует, чтобы с ним обошлись, как с остальными арестованными.

Скандаля и разглагольствуя, требует отвода в камеру.

В камеру попадает и тем причиняет несказанные неприятности бедному комиссару полиции, дрожащему перед именем всемогущего папаши своего взбалмошного арестанта.

Только однажды обошел его какой-то рыжеусый комиссар.

Долго проспорив с Жаном, он буркнул согласие запереть его в камеру.

И тут же сунул Жану два бланка — расписаться.

Жан, возбужденный спором, не глядя, с размаху подписывается.

И тут же за шиворот [его] хватает ажан, высаживая его на улицу.

Весь участок заливается хохотом: Пенлеве сгоряча расписался в ловко подсунутых ему бланках как в том, что он — заключенный, так и в том, что он... отпущен на волю.

На проделках Жана в отношении попов здесь останавливаться вовсе некогда, тем более что к этому времени мы уже отобедали и я задумчиво возвращаюсь к себе на Монпарнас.

Около гостиницы — маленькая голубая гоночная «бугатти».

В маленьком вестибюле маленького нашего отеля первно вскакивает с кресла другой мой друг — Рено де Жувенель.

«Я знаю все! Папа уже послал свой протест в префектуру!»
Час от часу не легче... для господина Удара.
После Пенлеве — сенатор де Жувенель.
Здесь уже никакой тени либеральных симпатий.
Сенатор де Жувенель — он же посол в Риме. Результаты его миссии — дружественное соглашение с Муссолини.
Сенатора я в глаза не видел.
Но сын его отчаянный автомобилист, и даже маленький журнал по вопросам эстетики, который он издает, называется «Grande route» — «Большая дорога».
С Рено мы обычно гоняем на машине.
А для журнала он выпросил какую-то мою статью.
...Меня зовут к телефону.
«Едем немедленно к де Монзи!»[303]
Голос Тюаля — тоже энтузиаста кино— пока со стороны.
«Я обо всем договорился. Встретимся там-то. Выезжайте».
Де Монзи в тот период еще весь в симпатиях к Советскому Союзу.
Еще недавно он делал политическую карьеру на сближении с Советским Союзом.
Опять старый отель (в смысле «особняк»).
Между двором и садом.
Кажется, наискосок от Люксембурга.
Недавний министр в серебристой проседи.
Роговые очки.
Клетчатый галстук бабочкой.
Баскский берет набекрень.
И ослепительный фон цельных листов красной меди, из которых сделана ширма.
Он только что закончил прием бесконечной вереницы ежедневных посетителей: каких-то провинциальных кюре, усатых отставных военных, коммерсантов, ушедших на покой, дам в траурных вуалях.
«Вас высылают?
Странно! Почему? Может быть, это связано с полицией нравов?
Нет! На это не похоже... Разберемся. Увидим...
Ваши двадцать четыре часа истекают завтра?
Прежде всего устроим вам отсрочку на неделю».
Телефонный звонок «куда-то».
И, не заходя к мосье Удару, я назавтра получаю автоматически продление на семь дней.
За эти дни надо мобилизовать все силы.
От дальнейшего вмешательства де Монзи тактично уклоняется,
передоверяет меня своему бывшему управляющему министерства —
господину Роберу.

«C'est le pape! Это — папа!» — кричит этот экспансивный мужчина крестьянского склада в одном из маленьких кабинетов в лабиринте коридоров не более не менее как... Тюильрийского дворца.

Кем он там работает, я не успеваю узнать.

«Папа» в данном случае — уже не отец, а... папа римский.

«Не иначе — вы задели католиков! Это — рука Ватикана!»

Я чувствую, как к горлу подбираются худощавые костлявые пальцы Родена — не Родена, чьей скульптурой между делами префектуры и Сюрте Женераль [304] я успеваю палюбоваться в музее его имени,— нет, Родена — зловещего героя «Агасфера» Эжена Сю — этого алчного и беспощадного агента Рима.

«Вспомните!»

Где, когда, по какому поводу мог я посягнуть на всемогущество Ватикана и папы?!

Стараюсь беглым взглядом охватить свои пути и перепутья с точки зрения духовной полиции.

Mon Dieu!! * Он прав.

За мной бесчисленные поездки по всем известным соборам Франции.

Во мне все еще не угасла страсть к архитектуре.

Вот экскурсия в Реймс.

Вот две поездки в Шартр.

Вот Амьен.

Вот частые посещения магазинов католических издательств.

Меня интересует проблема религиозного экстаза как частная проблема пафоса [305].

В моем отеле, в платяном шкафу, вперемежку с книгами о примитивном мышлении Леви-Брюля лежат: Сен Жан де ла Круа (испанский святой Иоанн святейшего креста), творения святой Терезы, «Манреза» — руководство к духовным экзерцициям св[ятого] Игнатия Лойолы [306].

Как раз недавно меня удивило, что эти книжки лежат в непривычном порядке. А наш коридорный — Жак в полосатом жилете — как-то виновато старался не встречаться со мной глазами.

Боже мой, а с Тюалем мы совсем недавно ездили в Лизьё (Lisieux) посмотреть это капище безвкусицы недавно канонизированной «маленькой святительницы» — Сент Терез де Лизьё.

Кстати, в эту поездку маленькая святая нам по пути гостеприимно совершает маленькое чудо.

Вернее, дает нам предметный урок того, как создаются легенды о чудесах.

Дороги Франции, стройные, прямые еще со времен Наполеона, светлые настолько, что белеют ночью, пестрят бесчисленными газолиновыми колонками.

---

* — Боже мой! (*франц.*).

Никто, отправляясь в путь, здесь не беспокоится о заправке бензином и количестве его в баке.

Так же беспечно едем и мы.

Внезапно машина начинает чихать и сдавать скорость.

Кругом лес.

И ни малейшего признака колонки.

«Паломники застигнуты бедствием в пути...» — гласила бы легенда.

«Паломники обращаются с молитвой к маленькой святой...» — гласил бы следующий стих.

Нам на уста приходят вовсе иные словоизвержения.

Но вот на самом издыхании движения машины внезапно...

«Чудо!» — гласила бы легенда.

Дорога начинает наклоняться.

Дорога наклоняется круче.

И машина — без бензина — плавно съезжает по горному спуску.

Даже мы говорим о дороге, как о живом существе — «она наклоняется».

Плавно съезжает машина.

И у самого подножия спуска...— не маленькая святая, а гораздо больше...— здоровенная бензиновая колонка.

«Паломники поют восторженную хвалу маленькой святой»...

Попробуйте доказать, что не так создаются легенды!

Однако мне мало Лизьё.

Я очень рвусь в Лурд [307].

Меня очень интересуют проявления массового экстаза как психоза толпы во время «чудесных исцелений».

Поведение зрителей на боксе и футболе.

На скачках — в Лоншане — они меня разочаровывают: французы ходят на скачки, как на заработок. Ставят: выйдет — не выйдет. Никакого массового аффекта. Даже просто спортивного.

В Лурд я не попадаю: мое пребывание во Франции с паломничеством не сходится по календарю.

Зато со временем меня с лихвой компенсирует поведение арены во время боя быко̀в и религиозное исступление мексиканских «dansantes» — священных плясунов.

Но это еще впереди.

Правда, лурдскую чудодейственную пещеру с фигурой мадонны и даже с фигуркой маленькой Бернадетты Субиру — в копии в натуральную величину — я вижу в... Марселе.

Это сооружение, расписанное яркими красками, как раз за углом тех маленьких уличек, которые составлены из бесчисленных марсельских домов терпимости.

Даже точнее,— как раз за углом от большого долбленого каменного бассейна, где наутро под неистовый крик и перебранку «барышни» стирают наиболее интимные принадлежности своего туалета.

Грандиозная золоченая мадонна высится на холме над Марселем, перемигиваясь с замком Ифф,— где показывают якобы подлинную камеру матроса Дантеса, будущего графа Монте-Кристо, — и копией лурдской пещеры на другом конце бухты.

С «домами» она не может перемигнуться.

Им полагается иметь закрытые ставни.

Это настолько строгая традиция, что в реставрированном, например, Вердене дистрикт * развлечений рационализирован.

Фасады «домов» после разрушения германской артиллерией отстроены просто... без окон!

Впрочем, я отвлекся в сторону паломничеств по несколько иным местам. А список чисто религиозных может с успехом увенчать поездка в Домреми, в то именно место, где Орлеанская девственница слышала небесные голоса.

Такое близкое смешение святейших дев и жриц любви не должно никого шокировать.

Не я первый это делаю.

В районе церквей и соборов рядом с ладанками и «эксвото»[30…] неизменно продают картинки со святыми.

С развитием техники живописные картинки все чаще вытесняются картинками фотографическими.

Прелестные девушки позируют то в облачениях святой Терезы из Лизьё, с розами в руках, то в виде царственной или благостной мадонны.

В Тулоне для матросов продают тоже открытки с девушками. Правда, здесь сюжеты несколько более фривольные, хотя (в открытой продаже) и не доходят ни до чего явно предосудительного.

И все же...

Так вот — чудесно видеть, что и те и другие фотокартинки выпускает одна и та же фирма.

И так как фирма, конечно, хозрасчетно разумная, она использует своих девушек по обеим сюжетным линиям одновременно.

И умилительно видеть на открытках рядом — ту же самую мордочку в обнимку с матросом, в более чем легких одеждах, и ее же в тяжелых складках облачения святой.

Фирма, конечно, ни в чем не виновата.

Кому же из ее владельцев может прийти в голову, что найдется чудак, который в табачных лавочках Тулона станет собирать образцы матросского фольклора в области открыток, а в окрестно-

---

* — район (*франц.*).

стях «Нотр дам де Лоретт» — так же старательно — фотокартинки, изображающие святых.

Впрочем, лоретки [309] сами — легкомысленные подруги студентов и художников.

И, как видим, имеют даже свою собственную «нотр дам» — мадонну!

Все это очень занимательно...

...Но... боже мой! Предположите на мгновение, что хотя бы в десяти процентах этих моих «духовных» скитаний за мною волочился flic — полицейский агент в штатском, или часть этих поездок значится в агентурных донесениях...

«Вот—видите?..—торжествует г[осподи]н Робер.—C'est le pape!»*

«Едемте!»

Как ни странно, господин Робер до известной степени прав.

В моем досье, как оказывается позже, среди прочих материалов значилось и то, что я «совершал разъезды, собирая материалы для антирелигиозной пропаганды»!

Сейчас это пока что только фантастические предположения.

«Едемте!»

Г[осподи]н Робер бросает все дела.

Едем.

Конечно, завтракать.

Но до этого мы заезжаем на Рю де ла Пе.

Роскошный меховой магазин.

Пока я рассматриваю накидки из шиншилля, соболя, чучела волков и медведей, мосье Робер исчезает в глубине магазина — в кабинете хозяина.

Через несколько минут из кабинета с распростертыми объятиями выбегает владелец магазина.

Мы мчимся в такси в Булонский лес. Завтракаем на свежем воздухе за столиком с обворожительной клетчатой скатертью.

Наш спутник — один из крупнейших меховщиков Парижа.

У него есть связи даже не в префектуре, а в самой Сюрте Женераль.

«Они преследуют артиста!»

Для сердца француза это невыносимо.

«Мосье! Je suis entièrement à votre disposition — располагайте мною целиком!»

И мосье (я забыл его фамилию) мчится в Сюрте, забыв о меховом магазине и прочих делах, совершенно так же экспансивно, как мосье Робер забросил свои дела в лабиринтах Тюильрийского дворца, откуда, так и не известно, стрелял или не стрелял Карл IX в гугенотов [310] ?!

Я спешу в другую сторону.

* — «Это папа!» (*франц.*).

В «Café des deux magots».

Фигуры двух китайских божков над входом в это кафе дают ему эту кличку — «Кафе двух божков» или, если хотите, «Кафе двух болванчиков».

Здесь штаб-квартира «левого» (демократического) крыла сюрреалистов, отколовшихся от группы Бретона. С этими я дружу.

Там — летучий совет, как быть дальше с моим делом.

Жорж-Анри Ривьер, боком примыкающий к их группе, один из хранителей музея Трокадеро, свезет меня к директору музея, у того «рука» в министерстве иностранных дел.

Тюаль поедет договориться с депутатом Герню, заправляющим Лигой прав человека — организацией бывших «дрейфусаров» [311]— защитников Дрейфуса и Золя.

Метр Филипп Ламур свяжется в издательстве «Nouvelle revue Françaises» («N. R. F.») с молодым писателем Андре Мальро [312]. Мальро «fera marcher» — двинет — профессуру (Ланжевена [313] и Сорбонну, в конце концов Сорбонне нанесено оскорбление — Сорбонна не видала в своих стенах жандарма с самых времен Наполеона III!).

Метра Филиппа Ламура — совсем молодого адвоката — ко мне приставила Жермена Крулль — прелестный фотограф крыла «предметников» и «документалистов», особенно льнущих к автору «Потемкина» и «Старого и нового».

Она специализируется на документальных «фотороманах», и мы вместе с ней и Йорисом Ивенсом [314] где-то даже снимаем какие-то стойки в окраинных бистро *.

Метр Филипп едет к Мальро.

Тюаль отправляется к Герню.

Мы с Ривьером едем в Трокадеро.

В Трокадеро, конечно, какая-то очередная перетасовка экспозиций.

Экспонаты из Конго и Австралии вытесняют какой-то другой раздел.

С Ривьером летаем по лестницам, залам и переходам в верхние этажи, где расположен кабинет директора.

Так же летали мы с ним по лестницам особняка Давида Вейля — одного из богатейших людей Франции.

В часы досуга Жорж-Анри трудился над приведением в порядок редчайших коллекций этого господина,

коллекций, особенно жадно расхищенных немецкими оккупантами во время второй мировой войны.

Давид Вейль — еврей.

И не одна соляная копь Тироля хранила в своих недрах сокровища коллекций Вейля, обнаруженных американцами.

---

* — ресторанах (*франц.*).

У него я впервые вижу самое изысканное в собраниях тех лет— еще более ценное, чем резной китайский jade * и лошадки Минг и Танг [315],— позеленевшие плоские бронзовые пластинки какого-то, уже вовсе не датируемого, древнекитайского происхождения. Ценность их — чисто археологическая, и при всем желании эстетического отклика на них в себе никак найти не могу...

Ривьер, кажется, огорчается этим.

Но сейчас мы продираемся через лес африканской скульптуры, масок, щитов и копий в маленькое бюро главного хранителя музея, имеющего «руку» на Ке д'Орсе [316].

«Рука», как выясняется в дальнейшем, довольно слабая.

Но пока он в лучших намерениях пишет свое письмо, я имею досуг налюбоваться временно снятыми с экспозиции резными чудищами африканской скульптуры...

Лучшие экземпляры я вижу разве что у Тристана Цара — одного из породителей знаменитого «дадаизма» [317], с неизменным моноклем в глазу и роскошным собранием масок и раннего Пикассо [318].

У него я встречаю стриженую Гертруду Стайн [319].

Но останавливаться здесь на анализе зауми Гертруды Стайн или на ее советах мне к поездке в Америку совершенно некогда.

Некогда задерживаться и на дадаизме — последней стадии распада представления об искусстве и регрессе даже не на инфантильную (детскую) ступень, а на ступень младенчества.

Еще дальше разве что тактилизм — фейерверк Маринетти [320] двадцатых годов, осязательное искусство на месте зрительного.

Но все это уже давно отошедшее даже к моменту описываемых событий в Париже, где самое новое все еще сюрреализм с Максом Эрнстом [321] в живописи и Бунюэлем [322] в кино («Le chien Andalou»** только что закончен, и начат съемкой «L'âge d'or»***).

Так же забыта популярная когда-то гипотеза о том, что в негритянской пластике — в ее пропорциях или, точнее, диспропорции — сохранился будто бы облик пигмеев, якобы предков прочих негритянских племен...

...Но письмо мое дописано.

Прощаюсь с сокровищами и милыми их хранителями.

И вот я на Ке д'Орсе.

Господин Маркс (sic!****) тоже очень мил, но вовсе растерян.

Он совсем ничего не может.

И его доброе растерянное лицо из-под седых щетиною волос с глазками навыкат чем-то очень похоже на негритянских божков из музея Трокадеро.

---

* — нефрит (*франц.*).

** — «Андалузский пес» (*франц.*).

*** — «Золотой век» (*франц.*).

**** — так! (*лат.*).

Успешнее миссия метра Филиппа Ламура.

В крошечной комнатке со скошенным потолком в редакционном корпусе «N. R. F.» знакомлюсь с Мальро. Он еще совсем молод.

Но прядь волос уже тогда неизменно спадает у него поперек лица, как и много лет спустя, когда мы с ним будем шагать по тротуарам Москвы.

Где-то около «Националя» он будет хвастать своей действительно феноменальной памятью.

Он помнит наизусть... всего Достоевского.

«Хотите? Я процитирую на память любое место из любого романа!»

Он останавливается против булочной и садит начало главы из печальной истории князя Мышкина (кажется, из письма Ипполита), затем отрывок из «Братьев Карамазовых», на словах Раскольникова я беру его под руку и веду к гостинице.

Но он опять останавливается.

«А хотите, я вам точно напомню, о чем мы говорили, идя из редакции «N. R. F.»?».

Куда? Конечно,— в кафе.

Все свидания этих лихорадочных дней начинаются с кафе, протекают в кафе или заканчиваются в кафе, если это не загородные рестораны или бистро.

Разговор шел о Лоуренсе — авторе «Любовника леди Чаттерлей» [323].

Мальро пишет предисловие к французскому переводу.

Меня интересует английский подлинник, как известно, запрещенный в Америке и Англии. Читать я его буду несколько месяцев спустя, отдыхая от парижских треволнений на палубе парохода «Европа», переплывая Атлантический океан в Америку.

«Европа» — пароход немецкий — «экстерриториальная твердь», не подчиненная законам Франции, Англии или Америки.

И первое, что вам предлагается приобрести, конечно,— «Любовник леди Чаттерлей», если не считать равно запретного для англосаксонских стран «Улисса» Джойса [324].

«Улисса» я знаю и люблю давно.

В Париже встречаюсь с Джойсом, но не в эти дни и не в этом контексте событий, а потому оставим описание встречи до другого раза.

«Любовником» увлекаюсь очень.

Поразительно, до какой степени способен книгу опошлить бесталанный перевод.

Много лет спустя мне попадается рижский перевод на русский язык этого поэтичнейшего произведения одного из лучших английских писателей.

Особенно великолепны помимо романов и новелл его «Лекции по классической американской литературе», дающие блиста-

тельные характеристики этим странным американским авторам середины прошлого столетия [325], начиная [с] Купера и Эдгара По и через Хауторна и Меллвиля идущих к Уитмену.

Рижский перевод — несусветная мерзость и порнография.

...Андре Мальро сделает все необходимое: «la Sorbonne marchera» — Сорбонна двинется.

Через день протест профессуры во главе с Ланжевеном готов.

Удачнее всего дело у Тюаля в Лиге прав человека.

Я очень рад, прежде всего... за него самого.

Он был так искренне удручен, когда ему не удалось «faire marcher» — заставить действовать — Мильерана [326].

Эта попытка ограничилась очень милым завтраком у мадам Мильеран, который ни к чему не привел.

А самым интересным оказался... лифт в их доме — один из первых лифтов, установленных в Париже.

А потому ныне один из самых отсталых лифтов столицы.

Утопающий во всем богатстве отделки нелепого «стиль модерн», способный конкурировать в этом с нашими спальными вагонами или знаменитым по «Веселой вдове» [327] рестораном «Максим», сохранившим неизменной свою отделку,— эта достопримечательность подымала нас в бельэтаж, то есть на высоту двух маршей, минут десять-пятнадцать.

Удачнее всех оканчивается миссия Тюаля.

Я встречаюсь не только с Герню, но и с Виктором Башем.

Очаровательный старик в мягком воротнике и черном галстуке старомодным узлом, он — один из немногих оставшихся в живых активных дрейфусаров.

Анатоля Франса и Клемансо [328] уже нет в живых.

Как трудно ассоциировать характерную фигуру престарелого «тигра»-империалиста с его горячим участием в деле полковника Дрейфуса, а позже — романиста Золя.

Кстати, «тигр» умер совсем недавно (имея в виду 1930 год).

И я помню витрины книжных магазинов Парижа, заваленные его портретами и книжками о нем.

Через год, вспоминая об этом в Голливуде, я буду дразнить Мориса Декобра, знаменитого автора «Мадонны спальных вагонов», побившей все рекорды тиражей и пошлости.

У Декобра есть не менее пошлая книга об индийских раджах — «Раздушенные тигры» (чего стоит одно название — «Les tigres parfumés»).

По пути из Лос-Анжелоса в Мексику, куда мы едем в одном вагоне, я с невинным видом буду расспрашивать его о том, не про Клемансо ли его книга!

Книги свои эта «мадонна спальных вагонов» от литературы пишет особенно охотно в поездах. И на пачках бесплатной почтовой бумаги, выдаваемой каждым отелем.

Хоронили «тигра» на его родине — по-моему, в Вандее.

И хоронили — кажется, согласно обычаям края — стоя.

Конечно, только стоя может покоиться эта маленькая злостная и агрессивная обезьяна, причинившая столько вреда нашей молодой стране.

Совсем недавно (считая на этот раз от 1946 года) мы видели его ожившим на экране в фильме Генри Кинга [329] «Вильсон».

— в сцене заседания «большой четверки» версальской эпохи[330].

Сокращенно эта четверка называлась «B. F.» («Big Four»). Полковник Хауз [331] выразительно вспоминает о том, что иногда ему казалось, что «B. F.» надо читать, как «Big Fools» — «Большие Дураки».

В фильме «B. F.» (в каком угодно из чтений!) заседают в том маленьком зале в Версале, где сейчас (снова считая 1930 год) один из самых роскошных пригородных ресторанов Парижа.

Наискосок от соответствующей мемориальной доски нас здесь по какому-то случаю угощает... «король жемчуга» роскошным завтраком с лангустами...

Мне вообще везет на именитых покойников.

Месяцев за шесть до этого умирает Штреземан[332].

И я помню обвешанный траурными драпировками рейхстаг и вынос тела Штреземана.

Вокруг смерти Штреземана тогда была газетная шумиха.

Виной был графолог Рафаэль Шерман.

Штреземан болел.

А кто-то из сотрудников министерства иностранных дел принес Рафаэлю Шерману рукописную строчку анонимного автора.

Шерман вскакивает со своего кресла и истерически кричит: «Этот человек на краю гибели! Не давайте ему волноваться! Он умрет от разрыва сердца!»

Через несколько дней Штреземан, вопреки указаниям врача, едет в рейхстаг.

Схватка с кем-то в какой-то комиссии.

И... Штреземан грохается об пол. Разрыв сердца.

Анонимная строчка принадлежала Штреземану.

Сотрудник министерства не обратил внимания на голос Кассандры [333] — Шермана.

Он в отчаянии.

Отчаяние он разливает по страницам газет.

Затем следует интервью с Шерманом.

Затем многострочное изложение всей истории.

С Штреземаном я не встречался, зато очень сдружился с Рафаэлем Шерманом.

Он мне объясняет, что его система графологии — криптограммная.

В почерке он вычитывает образы и рисунки, которые в них бессознательно вписывает человек, одержимый неотвязной мыслью или беспокоящей его болезнью.

У потенциальных самоубийц неминуемо где-то контур пистолета.

Штреземана волновало состояние его сердца, и пресловутая анонимная строчка была полна рисунков «расколотых сердец» (по-особому незамкнутых контуров в буквах «а» и «о», «v» и «w»).

«Много, друг Горацио...»[334],— вписал в альбом другому моему знакомому хироманту «Чейро» (псевдоним графа Хэммонда) в свое время еще Оскар Уайльд.

Его руку каунт * Хэммонд читал еще в Оксфорде!

Однако одно несомненно.

Один номер Шерману удается всегда.

Когда вы входите в его кабинет, этот комок обнаженных нервов вскакивает, впивается в вас глазами и, судорожно водя рукой по бумаге,— начинает писать... вашим почерком!

Точным характером вашего почерка.

Это было проделано и со мной.

Это же я видел проделанным и над рядом других лиц. 351

Однако об отнюдь не чудодейственных основах разгадки этого феномена (совершенно свободного от шарлатанства!) я здесь распространяться не стану.

...Виктора Баша я даже ни о чем не расспрашиваю. Бесконечно приятно видеть его перед собой живым и касаться рукой живого участника одной из самых любимых и волнующих эпопей.

Я имею в виду судьбу и дело Золя.

А от Дрейфуса я, пожалуй, так же отмежевываюсь, как это сделали после его окончательной реабилитации и так же брезгливо самые горячие дрейфусары.

Центральная фигура одной из крупнейших мировых кампаний и борьбы противоречий — этот маленький ничтожный офицерик, совершенно игнорируя всю принципиальную схватку передовой части французской интеллигенции с реакционной французской военщиной, мечтал лишь о том, чтобы снять печать незаслуженного бесчестия со своего военного мундира.

Невольно вспоминается Лао Тцэ[335], который говорит, что колесо вертится, но в центре колеса — пустота, ничто, отверстие, куда проходит ось.

Итак, играя спицами, колесо вертится вокруг собственной пустоты.

Так ничтожен как личность тот, кто мог войти в историю принципиальным героическим мучеником «Чертова острова» наравне с Сильвио Пеллико [336], Верой Фигнер [337] или Сакко и Ванцетти [338].

---

* — граф (*англ.*).

Интересно, что самый убийственный штрих биографии несет эпизод из фамильной хроники семейства Дрейфуса.

Когда уже отшумела моя парижская эпопея и я уже подписал контракт с «Парамаунтом» на поездку в Голливуд, мы с представителем фирмы рассматривали возможные темы.

Среди них был «Процесс Золя» (тогда пьеса шумела в Берлине).

Был момент, когда на эту тему у меня разгорались зубы.

Для меня был ясен «мой» разрез этой темы — я хотел под живым впечатлением моей эпопеи разделаться с реакционной Францией.

Сделать продольный разрез сквозь многослойный пирог французской реакции, смешав прообразы персонажей романов Золя с собственными живыми впечатлениями, и размахнуть титаническую массовую борьбу вокруг процесса моего любимого романиста.

И между делом свести кой-какие личные счеты...

Те рамки, в которых задумывался и в дальнейшем был осуществлен этот фильм стараниями Вильгельма Дитерле [339], меня никак не увлекали и не интересовали.

Гигантский, международный разворот вокруг «мученика Чертова острова» и его защитника Золя я хотел закончить крошечным эпилогом — тем, что американцы называют антиклаймаксом (антиапогеем — в данном случае — антиапофеозом).

Материалом для него послужил эпизодик из биографии стареющего Дрейфуса, нескромно мне разглашенный из семейных анекдотов одним из побочных членов этого семейства.

Маленького роста, востроносенький, в пенсне, господин Леви владел маленьким издательством особенно роскошных изданий.

Папка фототипий деталей сокровищ отеля Рамбулье [340] (здесь в смысле «дворец») — типичное для него издание.

Над подобными изданиями в тридцатых годах у него работал Муссинак.

Отсюда знакомство и совместные поездки в окрестности Парижа с господином Леви и его маленькой подругой.

Давно отгрохотали шумы процессов.

Давно затих океан взбудораженного общественного мнения.

Дрейфус — глубокий старец.

Уже не вылезает из кресла и халата.

Семейный совет.

Патриарх присутствует, но сидит в стороне.

Такие мелочи быта его не касаются.

А вокруг стола — горячие дебаты.

Есть подозрение, что кухарка проворовалась.

Выслушиваются стороны.

Мнения против и мнения за.

Аргументирует защита.

Нападает обвинение.

Но, наконец, сходятся на том, что «состав преступления» не доказан.

Дело готовы предать забвению.

И вдруг в тишине — голос патриарха.

В огне дебатов о нем забыли.

И голос говорит: «И все же дыма без огня не бывает...»

И титр: «Конец фильма».

«Чертов остров»! Три процесса! Анатоль Франс и Клемансо! Высшее командование и таинственное бордеро! Бегство Золя! [341] «J'accuse» * и океаны прессы!..

Если я иногда сожалею о том, что не поставил этого фильма, то разве только из-за этой концовки!

...И если во встрече с Виктором Башем есть что-то, столь же по-своему эстетически волнующее, как если бы вам удалось встретиться с живым палачом Марии Стюарт, героем «Сонетов» Шекспира или шпиком, писавшим доносы на Кристофера Марло [342], то для нашего дела, конечно, гораздо эффективнее встреча с Герню.

Тюаль слышит, как по телефону Герню от имени Лиги обещает префектуре «не морочить голову» с «этим итальянским фашистом» [343] (которого тоже высылают) при условии, «если вы не тронете Эйзенштейна».

Donnant — donnant **,— как говорят французы.

«Если будет недостаточно,— говорит мне Герню,— мы сделаем запрос Тардье в палате».

Герню — депутат.

К вечеру меня еле держат ноги.

Но в отеле (на этот раз в смысле «гостиница»!) меня ждет маленький округлый мужчина в пенсне и котелке, с зонтиком между коленками.

Удивительно, как нас любят те, кто на нас теряет деньги!

Иногда их любовь настолько же парадоксально больше, как любовь господина Перришона [344] не к тому молодому человеку, который его спас, но к тому, которого спасал он сам.

Помните Лабиша?

Господин в котелке потерял на нас много денег.

Не на мне лично, а на всей советской кинематографии.

Он издавал очень пристойный киножурнал.

И вдруг вздумал издать роскошный номер, посвященный советскому кино.

Со следующего номера — все фирмы, помещавшие у него в журнáле объявления, отказались продолжать это делать.

---

* — «Я обвиняю» (*франц.*).

** — Даром ничего не дают (услуга за услугу) (*франц.*).

Милый господин с треском вылетел в трубу, потеряв журнал и деньги.

Это не мешает ему быть самым пламенным поклонником советского кино, быть одним из первых, кто горячо меня встретил сразу по приезде в Париж, принеся мне в дар экземпляр того самого злополучного номера журнала.

Такой же энтузиазм и пламенность я встречал еще дважды.

Со стороны любезного Эжена Клопфера, потерявшего большие деньги, когда он вздумал «под шум «Потемкина» заработать на прокате ... «Стачки»—моего первого фильма, который, естественно, «никак» не прошел в прокате...

Но еще трогательнее относился к нам владелец кинотеатра в Сан-Антонио (Техас).

Этот каким-то образом ухитрился просадить деньги на «Потемкине».

Впрочем, прокат «Потемкина» в Техасе, в реакционно-фермерском штате... Чего, собственно говоря, было и ожидать?!

Так или иначе, щупленький седеющий мужчина, узнав, что мы застряли в Нуэво-Ларедо, на границе Мексики и Соединенных

Штатов, специально катит к нам в гости.

И с восторгом рассказывает, как он на «Потемкине» потерял деньги.

Впрочем, его повторные визиты не совсем бескорыстны.

Со второго визита он начинает интересоваться, не очень ли мы скучаем в Ларедо.

Потом начинает спрашивать, не хотим ли мы интересного времяпрепровождения.

И наконец в лоб спрашивает, что мы думаем о ... съемках картины на тему борьбы за Техас.

Имелись, конечно, в виду сражения 1846 года около Пало Алто и Резака де ла Палма, к северу от Рио-Гранде.

Война разгорелась между Соединенными Штатами и Мексикой после того, как Мексика воспротивилась добровольному присоединению Техаса к прочим штатам, хотя Техас считался самостоятельным и независимым еще с 1836 года.

Война окончилась в сентябре того же года разгромом мексиканской армии и занятием города Монтеррея войсками генерала Захария Тейлора.

Техас присоединился к Соединенным Штатам.

«Мои приятели, владельцы крупнейших окрестных ранчо, охотно предоставят вам сколько угодно лошадей...».

Мы деликатно объясняем нашему другу, что, с одной стороны, одних лошадей не совсем достаточно для картины и, с другой стороны, что прокат не единственный способ терять деньги.

На производстве картин можно просадить гораздо больше.

Старик хрюкает в небритость собственного подбородка.

Но назавтра он снова у нас.

У него новый план.

Сеньора Монтойа — кумир Мексики и Южной Америки.

«Сеньора Монтойа!»

Старик произносит имя нараспев, прищелкивая языком.

«Сеньора Монтойа!»

Это — Сара Бернар [345] Южной Америки.

О Дузе [346] он не слышал.

А то бы он назвал ее Дузе.

«Сеньора Монтойа...».

Сеньора Монтойа совершает турне.

Сеньора Монтойа будет на днях играть в Монтеррее. В том самом Монтеррее, который занимал генерал Захария Тейлор.

Монтеррей — первый крупный город, считая от Нуэво-Ларедо в глубь Мексики.

Всего каких-нибудь двадцать пять километров!

«Вы представляете себе фильм с сеньорой Монтойа! Совершенно не важно, какой фильм. Любая пьеса, которую она играет.

Вы понимаете магию этого имени для проката в Южной Америке? 355

Сеньора Монтойа...»

О Режан [347] он тоже не слышал.

Иначе он назвал бы ее аргентинской Режан.

Я спрашиваю:

«А вы ее видели?»

«Кого? Монтойю? Никогда! Но все равно — сеньора Монтойа...»

Он обсасывает это имя, как леденец.

Решено взглянуть на это чудо.

Мне лень ехать в Монтеррей.

По пути к границе мы его проезжали.

И смотреть там почти нечего.

И «Ночи Монтеррея», о которых так сладостно поют патефоны всего мира, вертя пластинку «The hights of Monterrey».

Если, конечно, не считать за достопримечательность своеобразную «Иошивару» [348] за пределами города, этот город веселья, обнесенный стеной, с серебряным долларом в качестве оплаты за право входа.

В нем два дансинга и один театрик, где играются самые непристойные фарсы.

Ложи театрика снабжены арьер-ложами [349] с ... ложами (здесь в смысле... кроватей).

А стены самой «Иошивары» изнутри — бесчисленные соты маленьких гнездышек любви с девушками на порогах, отделяемых от гуляющих во время священнодействия одними лишь качающимися на ветру легкими плетеными циновками.

Эдуарду Тиссэ все равно, куда бы ни ехать, зачем бы ни ехать — лишь бы ехать.

Смотреть сеньору Монтойю вместе с предприимчивым техасцем едет он.

Поздно ночью после спектакля приезжают мои театралы.

Тиссэ давится со смеху.

Господин из Сан-Антонио (Техас) яростно плюется и, внезапно переложив на язык своих праотцов, гневно цедит сквозь зубы:

«Alte Hure!!..» *

Театр сеньоры Монтойи — совсем не на уровне «Театра Клары Газуль» [350].

Это, по рассказам пострадавших, вроде провинциального вертепа с налетом «данс макабра».

Перед моим взором живо проносится образ одного итальянского спектакля XVI века, где предприимчивые духовные отцы инсценировали на городском кладбище «второе пришествие», использовав [взятые] из мертвецкой ... настоящие трупы.

Вероятно, чем-то похоже!

«Монтойа!» — брезгливо фыркает наш предприимчивый знакомец, исчезая на своем фордике в темноте по направлению к Сан-Антонио (Техас).

Больше мы его не видим.

На следующее утро с американского берега на наш радостно перебегает начальник иммиграционного пункта. Он тоже часто хаживал к нам помогать коротать долгое время.

«Визы получены!»

И через какой-нибудь час мы мчимся по обетованной земле Соединенных Штатов, пересекая штат Техас.

...Маленький француз в котелке пришел мне помочь.

И он туда же!

«Не брезгуйте... Пройдемте ко мне. Я живу в двух шагах от вас».

Необыкновенно грязная квартира средней руки буржуа.

С той особой грязью, которую французы называют выразительным словом «crasse»**. Это слово во мне всегда вызывает ощущение жирной копоти, и жирной копоти здесь, действительно, сколько угодно!

В «салоне» — овальный стол, покрытый почему-то зеленым сукном.

Салон — одновременно и кабинет хозяина.

Вероятно, одновременно и бывшая редакция бывшего журнала.

На зеленом сукне — белая с золотом чернильница.

---

* — «Старая потаскуха!» (*нем.*).

** — «жирная грязь» (*франц.*).

Удивительно измазанная. Тут же маленькие чашки горячего расплесканного кофе.

И теряющиеся в темноте стульчики — поломанные, золоченые «луисезики» [351].

На стульях — два зловещих грузных субъекта в темных костюмах.

Есть еще неряшливого вида дама — жена.

Но она не сидит на месте, и на нее никак не навести фокуса.

Это тоже своего рода военный совет.

Мой толстенький друг оказывается не более не менее как секретарем организации «Des anciens combattants» * — нечто вроде союза ветеранов, тоже бывших военных, но не получивших ранений.

Организация весьма благонадежная, сиречь — густо реакционная.

Да еще первого аррондисмана ** (район Центрального рынка), уже вовсе реакционного гнезда.

Это не мешает ему быть горячим и, как доказывают его дела, бескорыстно искренним другом нашего кино.

Он решает рискнуть своим добрым именем и репутацией и потеребить кое-какие и свои связишки с префектурой.

Две темные фигуры на золоченых стульчиках с энтузиазмом помогут чем могут — со своей стороны.

Они — два брата венгерца.

На углу бульвара Распай имеется крошечный, в одну маленькую витринку, магазин японских древностей.

Я часто прохожу мимо этой лавочки.

Лавочку содержит какой-то чрезмерно аккуратно одетый Ямагуци-сан или что-то в этом роде.

«Сан» — само означает «господин», так что к имени незачем приставлять еще «мосье».

Это бы звучало так же глупо, как манера парижских белогвардейцев говорить: «Буа де Булонский лес», тогда как «Буа» уже значит «лес», и совершенно достаточно говорить: «Буа де Булонь».

Господин Ямагуци торгует стариной только для виду.

Господин Ямагуци интересуется оружием

и совсем не старинным,

а, наоборот, самой современной конструкции.

Так вот оба венгерских брата и занимаются тем, что из Бельгии достают интересующий господина Ямагуци товар.

У таких братцев не может, конечно, не быть своих ходов в префектуру и Сюрте.

И, конечно, [среди] самых мелких служащих. Такие малень-

---

* — «Старых вояк» (*франц.*).
** — округа (*франц.*).

кие люди — увы! — так часто бывают самыми необходимыми колесиками в самых крупных делах.

Это они могут списать данные с необходимой «фишки» [352], затерять на несколько дней необходимую повестку, где нужно пропихнуть бумажку, когда нужно заглянуть под крышку нужного досье.

Букет собирается отличный. Но полезность «малых сих» обнаруживается к завтрашнему же вечеру.

Один из венгерцев уже видел мое досье!

В подробности содержимого он не входит. Но буркает что-то обнадеживающее, проходя мимо моего столика около кафе «Ла Куполь».

Через плечо он носит камеру...

Я думаю, что иногда эта камера работает на совсем другую клиентуру, чем господин Ямагуци.

Для полного набора не хватает только разве что внука — внука великого писателя да аристократа прустовского типа.

Но именно тут, как из земли, вырастает виконт Этьен де Бомон (Франция знает не только «Виконта де Бражелона»!) [353]

Когда-то он с супругой был в Москве.

Интересовался фильмами.

Был у меня в монтажной, в студии, в проекционной.

В Париже я ему нанес визит.

Но больше мы не встречались с этой седеющей, высокой, стройной, хотя и несколько сутулой разновидностью мосье Шарлюса [354], после того как он перетрусил устроить показ «Старого и нового» для избранного круга в своем маленьком зимнем саду.

Но в минуту невзгоды, постигшей коллегу, дорогой виконт, сам немножко снимающий, не может не появиться с характерной припрыгивающей походкой на выручку «de son cher ami» *.

Сам он, конечно, ничего не может, но другой его très cher ami, конечно, будет счастлив.

Жан Юго.

Юго?

Да-да! Внук Виктора Юго! (или Гюго, как мы привыкли его писать).

Жан Юго принадлежит к нашей касте — он работает с Карлом Дрейером (создателем «Орлеанской Девы» — одной из прекраснейших картин на протяжении истории фильма) [355].

Внук Гюго!

Куда же еще?!

Казалось бы, довольно.

Но мне настойчиво твердят — на этом не останавливаться...

---

* — «своего дорогого друга» (*франц.*).

ÉPOPÉE*. ГАНС. КОЛЕТТ.

Мне настойчиво советуют снестись с Абелем Гансом[356].

Он «имеет» двух ... министров

не очень убедительных портфелей, но все же!

С Гансом я встречался раньше.

Звоню ему сам.

Он очаровательно просит заехать к нему в ателье.

Он в разгаре съемок «Гибели мира» или «Конца света» — не помню точно, как называется его последняя грандиозная затея. Эта затея автора «Наполеона» поглотила море денег, но, кажется, так и не увидела свет.

Он снимает, кажется, в Жуанвилле.

А впрочем, может быть, и в другой студии.

Но, во всяком случае, довольно далеко от города и, по-моему, где-то в стороне Венсенского леса.

Конечно, по пути невозможно отделаться от литературных реминисценций, связанных с лесом и замком. Здесь когда-то стрелялись герои Поля Феваля, а в замке томились [герои] Понсон дю Террайля[357].

Конечно, в это время никто еще не предугадывает, что в этом же замке будет коротать свою бесславную старость маршал Петэн[358].

Но расстрелянную во дворе Венсенского замка Мата-Харри[359], конечно, помнят все.

Марлен Дитрих в этой роли будет пудриться, глядя на собственное отражение в клинке шпаги молодого офицера, командующего ее расстрелом (роскошная «трувай»** фон Штернберга,

---

* — Эпопея (*франц.*).

** От французского слова «trouvaille» — находка.

столь убедительного в картинах грубого быта и такого жалкого в своих эстетствующих потугах!).

Строже будет вести себя черная стройная Грета Гарбо на пути к смерти в первом фильме, который я увижу вторично, ступив на «обетованные» земли Соединенных Штатов, прождавши шесть недель права въезда в пограничной дыре Нуэво-Ларедо (Мексика).

...Это будет года через два.

Бетонный мост не столько сковывает, сколько разъединяет два берега — соединенно-штатский и мексиканский.

На мексиканской стороне сидим мы.

Неделю. Вторую. Третью.

Все нет разрешения иммиграционных властей.

Впрочем, кто видел фильм «Останови рассвет» [360], тот помнит пограничные томления Шарля Буайе.

Три недели в Нуэво-Ларедо — немного. Даже четыре. Пять. Шесть.

Здесь люди ждут месяцами.

Иногда годами...

— Квота [361].

Да и весь городок Нуэво-Ларедо создался из таких ожидающих.

Они обзавелись хозяйствами.

Обросли магазинами. Ресторанами. Колонками бензина. Делами.

И есть старожилы, отметившие двадцать — двадцать пять лет ожидания въезда в «благодатные» земли Северной Америки.

Чаще всего это родители или дальняя родня благополучно обосновавшихся эмигрантов.

Иммиграционная квота их не пускает на ту сторону речки, где горят неоном маленькие небоскребы; рядом с халупами мексиканской стороны они кажутся по крайней мере Манхаттаном [362]: гремят кинотеатры и даже как будто есть коммерческая палата (chamber of commerce).

Дети навещают родителей,
потомки — предков...

Но на полпути через мост беспощадно высится незримый призрак результата гуверовской политики — безработица и неизбежный ее спутник — сокращение контингента иностранной рабочей силы.

Сокращение это в те годы традиций Гувера [363], еще не переломанных только что пришедшей [им] на смену рузвельтовской демократией, производилось крайне просто.

До середины моста доезжал громадный «черный ворон» — черный автофургон без окон и с одной решетчатой дверкой позади.

Круто заворачивал.

И останавливался ровно настолько, чтобы можно было успеть выпихнуть из него кучку растерянных «даго» [364], возвращаемых

на родную, суровую и мало дружелюбную к безработным мексиканскую землю.

... Повторяю, эту малоотрадную картину я буду наблюдать через два года.

Сейчас же мне самому предстоит со дня на день также вылететь через границу за пределы сладчайшей Франции.

А пока что мы мчимся, заворачивая на обширный студийный двор.

В ателье — обычная сутолока. Неразбериха.

Только еще несколько большая.

Только что еще «недообосновался» в кинематографии звук.

Еще носятся с бредовой мыслью о том, что можно скопом, сразу снимать фильм на трех языках.

По крайней мере это делает Ганс.

Он сразу делает три варианта — французский, английский и испанский.

Почти все фигуры «Гибели мира» полусимволические.

Есть и светлая дева. Есть и подобие сатаны.

На сатану — два исполнителя.

Один знает испанский и французский языки.

Другой — только английский.

Светлых дев — три.

По одной на каждый язык.

Еще один участник той же сцены знает французский и английский.

А для испанского варианта имеется еще второй актер.

Вот и представьте себе три съемки подряд, на трех языках, с полупеременным составом, да в бесчисленных дублях!

Мне кажется, что Ганс даже рад моему приезду.

Так охотно вырывается он из этого вавилонского столпотворения языков и вариантов, смеси наречий и говоров.

Он необычайно отзывчив и в маленькой комнатке, отгороженной где-то в глубине ателье, делает подробные пометки для разговора с министрами.

Он ничего, конечно, обещать не может... Но попутно подробно рассказывает о собственной роли в своем фильме.

Он сам играет в прологе. В «Наполеоне» он играл Сен-Жюста [365].

Здесь он изображает плотника, играющего роль Христа в мистериальном спектакле типа зрелищ в Обераммергау [366].

В Обераммергау я не был, но видел аналогичный спектакль в Вашингтоне в исполнении какой-то, кажется тоже австрийской, бродячей труппы из полупрофессионалов.

Я уже не помню, были ли библейские бороды приклеены или так же отращены, как в пресловутой деревне, так еще недавно игравшей страсти Христовы.

Наиболее любопытным для меня моментом было снятие со креста.

Чрезвычайно умелым использованием системы длинных полотенец, пропускаемых под мышки, очень ловко спускали с креста тело актера, игравшего роль распятого.

Ту же роль у себя в картине играет Ганс.

По ходу действия и его распинают.

И Ганс меня уверял, что он до такой степени проникся экстазом, что стал вещать на древнееврейском языке.

Возможно ли это?

«C'est à prendre ou à laisser» *, как говорят французы.

Может быть, в режиссерской игре это и возможно.

Но, конечно, ни один уважающий себя актер никогда не станет так себя расходовать.

Вспоминали же мы совсем недавно, как в Алма-Ате у меня пробовался Пудовкин на роль Пимена [367] в «Иване Грозном».

Он так проникся ощущением восьмидесятитрехлетней старости, что, сам цветущего здоровья, внезапно «свернулся с катушек» перед съемочной камерой от ... сердечного припадка.

Во всяком случае, фотопортрет Ганса в терновом венце, кудрях и бороде, с каплями крови, сползающими по щекам, и трогательной надписью в уголке я храню как добрую память об очень милом человеке.

Картина лавров ему не принесла — одни тернии.

И я вспоминаю первую встречу с ним за несколько месяцев до этого.

Меня поразила обстановка.

Ложноготическая и поддельно готическая.

Неудобные стулья с прямыми спинками.

И почему-то в полкомнаты — гипсовая копия с неаполитанского Андрогина [368] в натуральную величину.

Впрочем, по-своему так же странно жил в Париже и Альберто Кавальканти [369].

С той лишь разницей, что здесь в квартиру были декоративно встроены бутафорские арочки, не готические, а раннеренессансные, кремовые по цвету и шероховатые по фактуре. Между арочками были темные бархатные занавески. За занавесками — голубой фон. А скрытый свет чуть ли не разных оттенков играл на столбиках и в простенках.

Около Ганса на одном из ложноготических кресел сидел с видом алчной химеры его финансовый директор — из белых эмигрантов, кажется господин Иванов. И по жадному взгляду, обращенному на меня, было видно, что его когтистая лапа старалась нащупать, как бы переменить антрепризу.

---

* — «Хотите верьте, хотите — нет» (*франц.*).

Ганс был, кажется, в третьей фазе перерасходов и поисков новых капиталовложений.

Это было незадолго до того как окольными путями, через третьи руки какого-то французского ювелира с Рю де ла Пе ко мне подсылал сватов... Шаляпин,

Шаляпин, вздумавший сниматься Дон-Кихотом и очень боявшийся первого опыта в говорящем кино.

Я сильно подозреваю в этом деле организующую волю господина Иванова, хотя мотивом было то, что Шаляпин «трусит» и хотел бы начать все же со «своими».

«Свойство» после двадцатого года, когда он покинул пределы нашей общей родины, конечно, более чем относительное.

Предложение осталось висеть в воздухе.

А много лет спустя я увидел «Дон-Кихота» Пабста [370] на экране и, грех сказать ... досидеть не смог.

Я помнил Шаляпина по единственному разу, когда я его видел с балкона Мариинского театра студентом в «Борисе Годунове».

В незабываемом последнем выбеге «Чур, дитя» или в сцене с видением призрака, когда он судорожным жестом левой руки сдирал со стола покрывало.

(Я продежурил у кассы с вечера ночь, чтобы купить билет.)

Я видел его и на экране Иваном Грозным, заснятым по ходу «Псковитянки» [371] Ханжонковым или Дранковым, где даже сквозь нелепо скачущий темп шестнадцатиклеточной съемки на двадцатипятиклеточной проекции не пропадали благородство, скульптурность и драматизм игры.

Но показанное в «Дон-Кихоте» было так бесконечно грустно и столь пережившим себя...

Но некогда грустить о талантах, погибающих вдали от родной почвы. Нас подхлестывает темп повествования о наших дальнейших злоключениях.

...О дальнейших встречах.

Дальше вертится калейдоскоп персонажей, вовлеченных в эпопею моей высылки из Парижа.

Колетт! [372]. Колетт!

Париж немыслим без Колетт,

без Колетт — колоритного автора «En ménage» *,

Колетт — супруги Вильи,

Колетт прелестных записей о том, как она работала в мюзик-холле.

(«L'envers du Music-Hall» **.)

Коллет совсем недавно была на положении супруги отца моего приятеля Рено.

---

* — «В домашнем кругу» (*франц.*).

** — «За кулисами мюзик-холла» (*франц.*).

Однако она изменила ему со своим старшим пасынком, братом Рено — Бертраном.

И Рено сейчас неудобно обращаться к ней.

Достаточно того, что он вихрем носит меня в своей маленькой гоночной «бугатти» из конца в конец Парижа па все свидания, через которые меня проносит моя эпопея.

А когда я устаю, сбиваюсь с ног или мне надоедает это развлечение, он ураганом мчит меня по дороге в Версаль, где неповторимые ритмы очертаний дворцовых лестниц и парков и неподвижная гладь прудов дают нам новую зарядку на новые похождения на следующий день.

С Колетт нас сводит другой мой долголетний приятель — Леон Муссинак. «Мадам Колетт, конечно, будет очень рада...»

Живет Колетт в удивительном месте — на антресолях галереи Пале-Рояля [373].

С той стороны, где Пале-Рояль как бы вдавлен в лабиринт старинных маленьких уличек.

Улички угловаты. Полны подъемов и спадов.

И в сумерки кажется, что по ним скользят персонажи «Человеческой комедии» [374] или призрак Жерара де Нерваля [375], повесившегося в точно том самом месте, где ныне размещается суфлерская будка театра Шатле.

Колетт живет в нескольких крошечных комнатках над аркадой окнами внутрь, в сад Пале-Рояля. Под высокими помещениями верхних этажей.

Что только перевидали эти оконца на своем веку из-под полусводов этих антресолей?!

Роскошные толпы гуляющих в манере Дебюкура [376] в канун великих событий финала XVIII века.

Здесь когда-то вереницами двигались гирлянды «сунамиток» [377], как называли памфлетисты тогдашних жриц любви.

Сохранились списки их имен,

точные описи их нравов,

данные о ценах.

Затем здесь неслись пламенные речи Камиля Демулена [378], и порыв нес отсюда революционных горожан на штурм Бастилии.

Как не похожи эти аркады и сады на тот задник, который мы когда-то малевали в далеких Великих Луках [во время] гражданской войны для спектакля «Взятие Бастилии» Ромена Роллана! [379]

Позже под сводами этого же Пале-Рояля скользил в игорный дом герой «Шагреневой кожи» Бальзака.

Амбразуры окон все те же.

Они видели:

Коммуну.

Осаду Парижа немцами — одну. Освобождение города.

Вторую. И новое его освобождение.

Квартира Колетт вся полна коллекций стекла.

Она немного запаздывает.

И я имею время разглядеть причудливое стекло со впущенными в него цветами, птичками, плодами.

Продолговатые бутыли с парящими в них стеклянными фигурками святых, монахов, ангелов.

Приходит Колетт.

В мужского покроя пиджачке, с взлохмаченной челкой.

С темной подводкой глаз.

Она сделает все.

Завтра она обедает в одном доме.

На обеде будет Филипп.

Она поговорит с Филиппом.

В моем поклоне и поцелуе руки есть что-то от эпохи Режанс *.

Я чувствую себя по крайней мере как «un roué» (элегантные гуляки, спутники Филиппа Эгалите [380]).

Уж слишком впечатляет окружение.

Его доигрывают обои белые в розовую широкую fraise écrasée ** полоску.

Филипп — это Бертло.

Филипп Бертло — всемогущий управляющий министерством иностранных дел, пресловутым Кэ д'Орсэ, как именуют министерство в прессе.

---

* — Регентства (*франц.*).

** — цвета раздавленной клубники (*франц.*).

ÉPOPÉE. КОКТО

„ПРОСТИТЕ ФРАНЦИЮ"

В самый разгар событий мне вдруг совершенно неожиданно приносят письмо от Кокто [381].

Перекошенная пентаграмма [382] в уголке страницы.

Буквы, похожие на рисунки или на кружево.

Строчки, расползающиеся по бумаге, как гусеницы, в разные стороны.

В этом письме они не превращаются в бабочки слов причудливых оборотов речи Кокто.

Письмо — чисто деловое.

Бедный Кокто — ce pauvre Cocteau — в отчаянии.

Он только что узнал о моих неприятностях.

Умоляет заехать к нему.

Он хочет помочь мне.

Он меня ждет.

Я еду к нему.

Живет Кокто в самом сердце Парижа.

[На] улице позади собора Мадлены.

Хотя и в центре города, район этот позади этой каменной громады с греческими фронтонами и колоннадами пользуется дурной славой.

«Магдалина» по библейской аналогии имеет совершенно точный смысл.

Район кишит такими «магдалинами».

Кокто в районе нравится.

Он чувствует себя в нем как рыба в воде.

Почему бы и нет?

Это вовсе в традиции французских эстетов.

Когда-то Лотрек [383] и еще при мне Паскен [384] любили не только посещать, но даже изредка проживать в «домах мадам Телье» [385].

Бедный Паскен! Последний человек в котелке на Монпарнасе. Единственное средство удерживать его дома было — изрезать ножом котелок. Рыжая спутница жизни Паскена прибегала к этому средству неоднократно.

И бедный Паскен сидел безвыходно дома, пока кто-нибудь из друзей не приносил новый котелок.

...Кокто встречает меня с неизменной долей аффектации.

Он взволнованно протягивает мне свои громадные руки — знаменитые в толстых венах руки Кокто, как бы отвинченные от совсем другого человека,— «руки Орлака» (вы помните фильм с Конрадом Вейдтом? [386]) — и приставленные к тщедушной фигурке Кокто.

Он умоляет... «простить Францию» за грубость, за наносимую мне обиду.

Он хочет мне помочь.

Он — в отчаянии.

Он сейчас не может использовать своих связей в полиции.

«Этот разбойник» — его камердинер, молодой аннамит [387], только что снова попался с опиумом.

Или это был гашиш? Или кокаин? Только не чудодейственная марихуана — курево, которым одурманиваются мексиканские солдаты.

Существует мнение, что поразительное орнаментальное разложение форм природы в архитектуре ацтеков, тольтеков и майя сделано либо в трансе марихуаны, либо в порядке воспоминаний о нем. Нормальное состояние сознания вряд ли способно на такую экстравагантность.

Совершенно так же сделаны зарисовки и записи Кокто, в процессе вытрезвления от паров опиума.

Так что молодой аннамит — «этот разбойник!» — вероятнее всего, попался именно на покупке опиума...

Но ничего.

— «Во Франции надо все делать через женщин... Вы разрешите мне это сделать?»

Мари Марке — актриса «Комеди Франсэз».

Она — любовница г[осподи]на Тардье, премьер-министра.

Кокто сейчас ставит в «Комеди Франсэз» свою одноактную пьеску «La voix humaine» *.

В ту же программу он включил «Карету святых даров» Клары Газуль.

В «Карете» играет Мари Марке.

---

* — «Человеческий голос» (*франц.*).

«Она зарабатывает на мне большие деньги. Она не откажется переговорить с Тардье в постели...».

Ура!

Последний штрих наложен.

Мое дело дойдет до постели г[осподи]на премьер-министра!

Образ Франции в разрезе моего дела — дописан.

«А сейчас вы меня простите. Я сейчас кончу зарабатывать нам с вами на завтрак. Через пятнадцать минут мне принесут деньги. Заказ должен быть готов...».

Заказ этот — двухстрочные стишки, рекламирующие... шелковые чулки для какой-то из крупнейших парижских фирм.

Кокто садится в сторонку и, как из рога изобилия, сыплет двустишиями.

...Это не первая моя встреча с Жаном Кокто.

Я уже виделся с ним.

Вскоре после приезда.

Когда-то давно у меня висел пришпиленный к стене круглый его портретик, вырезанный, кажется, из журнала «Je sais tout» *, с задумчивым лицом, сделанным из гигантского глобуса, на обложке, лицом с пририсованной к нему фигуркой в черном сюртуке, поддерживающей глобус рукой.

Портретик висел в честь скандальной его пьесы «Новобрачные Эйфелевой башни» («Les mariés de la Tour Eiffel»).

Она вызывала скандал тем, что порывала со всеми условностями как пьесы, так и театра.

Это в ней стояли справа и слева «радиоглашатаи», одетые в кубистические костюмы Пикассо.

И их-то я, кажется, тут же пародировал, правда, в неосуществленных эскизах к несостоявшейся постановке в театре Форегге-ра,— в образах «мамы — ресторана-автомата» и «папы — ватерклозета» для новой транскрипции «Шарфа Коломбины»[388], alias** — «Покрывала Пьеретты».

... Меня предупреждали.

У Кокто — двоякий способ принимать гостей.

Либо он позирует «метром» и снисходителен.

Либо он играет «мнимого больного» и принимает лежа, жалобным голосом жалуясь на здоровье, уронив свои громадные руки на одеяло.

Я был принят во втором варианте.

Удостоился даже высшего знака признания:

в середине беседы была сделана вовсе неожиданная выразительная пауза.

И мне было сказано:

---

* — «Я знаю все» (*франц.*).

** — иначе (*лат.*).



С. Эйзенштейн за работой над сценарием «Американской трагедии». Голливуд. 1930



В гостях у художника Диего Риверы. Мексика. 1931

Храм Амека Мека. Кадр из фильма «Да здравствует Мексика!»

«Вы мне внезапно рисуетесь залитым кровью...»

Вторая встреча была менее буколической [389].

Была закрытая премьера его пьесы в «Комеди Франсэз». Той самой «Voix humaine», которая обеспечила ему дружбу с мадемуазель Марке.

Премьера эта в благопристойной и чинной «Комеди Франсэз» тоже разразилась скандалом.

Правда, скандалом не в ответ на «левый» загиб, а как раз наоборот — за безоговорочный отказ от «жеребятины» и возврат к традиционному театру, да еще в скучнейшем аспекте.

Но объективной причиной скандала как-никак оказался ... я.

Еще в письме своем ко мне Кокто писал. что он нисколько на меня не в обиде.

Ниже мы увидим, что он скорее даже имел основание быть мне благодарным.

У меня оказалось четыре приглашения на премьеру.

Я обедал у моих друзей — четырех антикваров, имевших на rue des St. Pères очаровательный магазинчик древностей из позолоченных резных мадонн и целого подвала перуанских фигурных кувшинов, чаще всего в форме собак. Мода на них, а следственно, и рынок сбыта только-только начинали пошатываться, и на витринах они уже не служили приманкой.

Вместе с нами обедали Арагон [390], достаточно известный и дорогой нам товарищ, хотя тогда еще целиком в бенгальских огнях и фейерверках бретоновского крыла сюрреалистов, и Поль Элюар [391], тоже поэт и другой тогдашний столп этой же группировки.

С этой группой сюрреалистов, группирующихся вокруг центрального лидера Андре Бретона, у меня довольно прохладные отношения.

По-моему, Бретон, довольно неудачно позирующий «марксистом» (!), несколько задет тем, что я не счел нужным по прибытии в Париж заехать к нему с визитом и комплиментами.

Общение с «марксиствующими» салонными снобами — занятие вообще малоприятное.

Но здесь случилось еще худшее.

Хромой Прамполини, итальянский художник, с которым я познакомился на «конгрессе независимых фильмов» [392] в Ла-Сарразе (Швейцария), затащил меня как-то на вечер молодых итальянских живописцев и поэтов — футуристов.

Живопись была плохая. Поэзия — еще хуже.

Но там меня совершенно неожиданно знакомят с ... Маринетти.

Радушия в этой встрече с моей стороны, конечно, не могло быть никакого.

Разве что, как писала какая-то газета в своем отчете об открытии этой выставки, «было пикантно видеть в одном и том же по-

мещении одного из провозвестников фашизма рядом с яростным адептом коммунизма».

Что эта встреча опередила встречу с ним, Бретон никак не мог пережить,

хотя и футуризм и сюрреализм я считаю одинаково равноудаленными как по идеологии, так и по форме от того, что делали и делаем мы ...

Разглядывать же живого Маринетти было, конечно, очень занятно.

Я никогда не представлял его себе таким, каким он оказался:

жирным, черноусым, похожим на переодетого в штатское городового или пожарного довольно мощных пропорций.

с косым «пивным» брюхом, торчавшим из створок визитки, и грубыми жирными руками.

Таков был в тридцатом году этот властитель дум футуризма, урбанизма, тактилизма и воинствующего милитаризма прежде всего.

Столь же «колоритен» он был и в той своей французской поэме, которую он читал с необыкновенно «жирным» смаком.

До сих пор стоит в ушах его жирное «je flaire» («я впитываю запах»), которое он произносил как «фл-э-э-эр».

Что же за аромат впитывает автор поэмы?

Поэма написана от имени... собаки автора!

Есенин только обращался к собаке Качалова с очень лирическими строчками.

Не так Маринетти.

Он пишет прямо «от лица» своей собаки.

И жирное «фл-э-э-эр» относится к тому моменту поэмы, близкому к кульминации, когда пес налетает на ... человеческий экскремент и трепещет перед тем, что вот-вот сейчас он впитает «внутреннюю сущность», истинную тайну природы своего хозяина — человека... Гм. Гм. Гм... Parlez pour vous *, уважаемый метр!

Никаких красок я здесь не сгущаю.

Это можно проверить.

«Это» напечатано в сборнике «I nuovi poetti futuristi» ** (1930) с помпезным посвящением мне — моему «grand talent futuriste» *** и с размашистой подписью автора. [Сборник] хранится где-то среди сугубо парадоксальных раритетов моей кунсткамеры.

...Еще больше злит Бретона тот факт, что я дружу с отколовшейся от него группой более демократической молодежи. Она имеет штаб-квартирой кафе с фигурами двух китайских болванчиков над входом, откуда название «Café des deux magots», и лишена заносчивости, позерства и снобизма «старших».

---

* — Говорите о себе (*франц.*).

** — «Новые поэты-футуристы» (*итал.*).

*** — «большому футуристическому таланту» (*франц.*).

Она очень больно атакует их промахи. И как раз в эти дни из среды этой молодежи выходит прелестный памфлет «Un cadavre» («Труп»), направленный лично против Бретона!..

...После обеда Арагон куда-то быстро умчался. А оставшийся четвертый билет я предложил Элюару.

Поль Элюар...

В словаре Ларусса[393] есть таблица сравнительных высот самых высоких сооружений мира.

Тут и соборы, тут и башня Эйфеля (старичка Эйфеля я однажды видел сидящим около ворот своей маленькой виллы на выезде из Парижа), тут и пирамиды.

Элюар — покроем фигуры, манерой держаться, плечами и челюстью и вызовом в лице чем-то походил на Маяковского. Но в сравнительной таблице фигур — не говоря уже о творческой мощи! — он, вероятно, занимал бы место где-то рядом с Нотр-Дам, если покойному В[ладимиру] В[ладимировичу] отвести пирамиду Хеопса или «Эмпайр стейт билдинг»[394] Нью-Йорка, еще не попавший в «Ларусс» тех годов.

«Только предупреждаю,— говорит Элюар,— я подыму скандал!»

(Сюрреалисты ненавидели Кокто.)

То ли неполное доверие к его словам,

то ли любопытство к действительно возможному скандалу (я только что упустил [возможность] попасть на какой-то скандал в одном из ночных кабаков, где какая-то компания затеяла ночной коктейль в пижамах. О веселые двадцатые годы!) заставляют меня не обращать внимания на его слова.

И вот мы уже в бельэтаже «Комеди Франсэз».

Крахмальные грудки. Манжеты. Золотые пенсне. Холеные бороды. Строгие дамские туалеты.

До тошноты почтенное общество.

«Занавесь пошла»,— как говорят старые рабочие нашей сцены.

В чинность начинает просачиваться корректная дремотность.

В пьесе — одна актриса.

С воображаемым партнером ... на другом конце провода телефона.

Это — нескончаемый монолог.

Нескончаемость медленно заглатывает крупицы возможной драматичности сцены.

И внезапно между мной и видом на сцену подымается высокая квадратная фигура Элюара.

Резкий голос:

«Кому вы звоните?»

Мгновенное оцепенение.

Актриса умолкает.

Зрители, не веря ушам, поворачиваются к Элюару...

Но Элюар не дает публике прийти в себя.

Как ударами молота ритмически садит он классическое: «Merde! Merde! Merde!»

Когда-то, читая впервые «Нана» Эмиля Золя, я, нарвавшись на это слово, долго и тщетно искал его по словарям.

Я был очень молод. Не знал этого слова по-французски. И вовсе не догадывался о том, что слово это из тех, что живут за пределами крышек академических словарей, но не попадают и в словари «арго» ввиду их крайней общеизвестности.

Слово бьет как молот по головам.

«Merde! Merde! Merde!»

Но оцепенение прошло.

В ответ на него какой-то хриплый визг из черных недр партера.

Визг переходит в рев.

Рев — в топот десятка ног по лестницам вверх на бельэтаж.

Золотые пенсне летят куда-то в сторону, срываясь с лент.

Манжеты слетают с поднятых кулаков.

Из рукавов торчат волосатые руки.

С треском переламываются крахмальные манишки слишком

толстых мужчин, взбешенных тартаренов[395], взбегающих по лестницам.

Кровью наливаются глаза.

Пылают вспотевшие лысины.

Снизу из темноты визжат дамы.

Актриса вскочила.

Актриса подбежала к рампе.

И в лучших традициях исполнения Расина[396] и Корнеля[397] необъятно широким жестом (у нее на редкость длинные руки), с правильно рассчитанными интервалами мимирует отчаяние, чередуя его с мольбой, вновь мимируя отчаяние и снова возвращаясь к скрещенным рукам мольбы.

Напрасно! Вот уже короткие жирные ляжки взбежали по лестнице, короткие жирные ручки вцепились в Элюара.

Элюар стоит неподвижно, с видом святого Себастьяна и [с] самосознанием Гулливера в стране лилипутов.

Но, брызгая слюной, лилипуты рвут его книзу.

Трещит пиджак.

Ответно трещат смокинги.

В неравной борьбе из толпы еще раз, подобно тонущему фрегату, выныривает бледное лицо поэта с крепко сжатыми челюстями, прежде чем с кучей других тел скатиться с монументальных лестниц бельэтажа вниз.

Бурная овация обращается к сцене.

Требуют продолжения пьесы.

Изобразив «растроганную благодарность», актриса возвращается к прерванному тексту.

И беспрепятственно доводит пьесу до конца.
До конца осталось, слава богу, не так много!
Публика еще не успела остыть.
И бурными аплодисментами даст выход накопившейся, еще не разошедшейся игре собственных страстей.
Но ... успех произведению Кокто обеспечен.
«Пожар способствовал ей много к украшенью».
Не знаю — без скандала так же горячи были бы аплодисменты?!
Без инцидента — так же пламенны овации?!
В конце концов, у Кокто может быть совсем не так уж много оснований обижаться [на меня]?
Может быть, есть даже основания благодарить?!..
Так или иначе, стараюсь выскользнуть из театра, не встречаясь с ним.
Это довольно трудно.
Хитрым маневром так закрыты всякие боковые двери, что волей-неволей вынужден проходить через маленькое фойе, где, «поншалантно» * облокотясь о чей-то цоколь (не то Мольера, не то Коклена Старшего[398]), с царственной снисходительностью автор благодарит вереницу проходящей публики за любезное внимание.
Наконец я нахожу какой-то запасный выход и через несколько минут сквозь какую-то щель между Домом Мольера и внешней стенкой Пале-Рояля оказываюсь на свежем воздухе.
Уф!..
...«Уф!» — произносит, разгибаясь, Кокто. Двустишия готовы.
Мы долго смеемся над ними.
Но вот звонок.
Кокто приносят пятьсот франков.
Мы можем ехать завтракать.
Есть бесчисленные способы делать деньги.
Кокто продает в качестве названий для ресторанов — заглавия своих неизменно шумливых (и за последнее время, считая 1930 год!), особенно часто искусственно раздуваемых книг.
Таков пресловутый кабак «Бык на крыше» (в память одной из пантомим Дебюро [399]). В подвальной его части я встретил несравненную Кики [400]— модель всех крупных художников-монпарнасцев.
Кики, танцующая в испанских шалях танец живота на крышке рояля, на котором играет Жорж-Анри Ривьер из Musée du Trocadéro **.
Кики, подарившая мне книжку своих мемуаров с надписью: «Car moi aussi j'aime les gros bâteaux et les matelots» ***.

---

* — небрежно (*франц.*).
** — Музей Трокадеро (*франц.*).
*** — «Так как я тоже люблю большие корабли и моряков» (*франц.*).

Наконец, Кики, сама ставшая писать красками, рисующая мой портрет.

К концу второго сеанса неожиданно входит Гриша.

Она скашивает свои громадные миндалевидные глаза неизменно благосклонной кобылицы из-под длинных ресниц в сторону Александрова и ... в мой портрет оказываются вписанными губы будущего постановщика «Веселых ребят».

На вывеску ресторана попадают и «Анфан террибли» — заглавие последнего романа Кокто.

На них надписано характерным гусеничным почерком все с той же манерностью и пентаграммой: «A celui qui m'a bouleversé en me montrant ce que je touchais avec les doigts d'aveugle. A Eisenstein son ami Jean Cocteau. Paris, 9.I 1930» *.

Однако завтракать мы едем вовсе не под одну из этих вывесок.

Из котла безудержного уличного движения, из его гомона и грохота, из всего того, что французы так колоритно называют прелестным словом «brouhaha», мы подымаемся на одну из возвышенностей (buttes), опоясывающих Париж.

Знающие географию Парижа придерутся к тому, что окружение холмами здесь неполное; однако я настаиваю на «опоясанности», ведь такой город, как Париж, может быть опоясан только прерванным... расстегнутым поясом!

На этот раз — это возвышенности не Сакре-Кера [401], утопающего в том, что называют «bon Dieu séries» [402], — медальки с пылающим сердцем Христовым, целительные эксвото, цветочки, иконки, ленточки, открытки с ласточками с пришитыми к клювикам настоящими жетонами, свидетельствами того, что правоверный паломник был на поклонении у подножия этого уродливого сооружения времен Наполеона III, по-своему умело обезобразившего облик Парижа.

Но это и не возвышенность Монмартра, с мельницами, Плас дю Терт, до одури знакомой по живописи, с кабачком «Au lapin agile» [403], где когда-то пел свои песни несравненный Аристид Брюан [404].

На этот раз это — лакомство особого рода. На вершинах la Villette [405].

Там, где орудуют бойни.

Где трудятся мясники.

И где такие же изысканные маленькие рестораны по части кровавых бифштексов, как внизу, в «брюхе Парижа» — на Парижском центральном рынке, [где] вы можете получить ни с чем не сравнимый луковый суп с сыром, тянущимся из тарелки за ложкой,

---

* — «Тому, кто потряс меня, показав то, до чего я только дотронулся пальцами слепца. Эйзенштейну — его друг Жан Кокто. Париж, 9.I 1930». (*франц.*).

словно золотистые морские водоросли,— или [где] лучшие сорта улиток в других ресторанчиках, пугающих вас ночью длинными рогами своих золоченых улиток над входом.

(Одну предрассветную заутреню вы же не можете не посвятить осмотру этой кумирни чревоугодия, куда за ночь стекаются караваны яств.)

За кровавым бифштексом мы с Кокто договариваемся обо всем.

Помимо Мари Маркс он поговорит еще с Филиппом, как только Филипп возвратится из Женевы.

Это тот же Филипп, с которым обещала поговорить Колетт.

И через несколько дней регулярно начнут поступать крошечные четвертушки, исписанные микроскопическим почерком управляющего министерства иностранных дел.

Они информируют Кокто о ходе моего дела.

Кокто их пересылает мне.

Я храню их на память...

376 ...У нас появился необычайно высокий, худощавый, спортивного склада мужчина.

Шеф пропаганды швейцарской фирмы «Нэстле» (молочные продукты) и [его] основная специальность — сгущенное молоко.

Он накануне видел «Старое и новое» и говорит, что никогда прежде на экране не видел такого проникновенного ощущения стихии молока.

Предложение: реклам-фильм для его фирмы.

Материал: кругосветное путешествие.

Сюжет: какой угодно или вовсе никакой.

Обязательное условие: показать, как дети Африки, Индии, Японии, Австралии, Гренландии и т. д. и т. д.— пьют сгущенное молоко фирмы «Нэстле».

Разошлись, кажется, на размере ... суточных.

(Но «расхождение», конечно, гораздо глубже: не для того воспитала меня Советская власть ... кинематографистом!)

На Rue d'Astor в Париже помещается наше торгпредство.

В торгпредстве нет в 1929 году киноотдела.

Зато есть отдел продажи и распространения уральских камней и алмазов.

Этим отделом ведал угрюмый и смертельно скучный товарищ.

Ему в порядке совместительства вручена и продажа наших фильмов.

В коммерческой судьбе наших фильмов он барахтается совершенно беспомощно...

В один прекрасный день [этот] товарищ, торгующий алмазами, мне передает официальное предложение.

Я считаюсь специалистом по историческим полотнам.

Исполняется сто лет независимости... Бельгии.

И бельгийское правительство желало бы видеть юбилейный фильм своего столетия выполненным моими руками.

После этого меня, конечно, уже гораздо меньше удивляет ... приглашение приехать в Венесуэлу и снять тоже юбилейный фильм славной памяти борца за независимость Южной Америки — Боливара.

Интересно, что в Лондоне, через Грирсона [406], мне делается предложение от Колониального управления империи.

Предлагается снять... Африку.

Единственное требование — показать, как колониальное владычество Англии способствует культурному росту и благосостоянию негров!!!

У Грирсона хватает такта не передать мне это предложение!

Я узнаю о нем позже и сожалею о том, что у Грирсона оказалось больше такта, чем... чувства юмора: помилуй бог, что бы я отколол в ответ на этакое предложение!

Когда я сижу значительно позже на границе в Нуэво-Ларедо, как между двух стульев, между Мексикой и Соединенными Штатами Америки, я получаю предложение снимать историю... штата Техас с заверением, что местные владельцы ранчо мне предоставят сколько угодно лошадей...

Первой темой, предложенной мне в Голливуде, было — «Мученичество отцов-миссионеров ордена св[ятого] Иисуса от руки краснокожих в Северной Америке», последними темами — «Еврей Зюсс» [407] и «Возвращение» Ремарка [408].

Дальше разговоров дело не пошло.

Так же как и с «Гранд-отелем» [409] и «Жизнью Золя», на которые меня уговаривал «Парамаунт» еще в Париже при подписании контракта.

В Париже же ко мне тайно поступает предложение от... Шаляпина поставить с ним «Дон-Кихота» [...]

В Юкатан, в Мериду в разгар съемок «Que viva Mexico!» приходит предложение моего бывшего супервайзера у «Парамаунта» снимать с ним «Кима» Киплинга [410] в ... Индии!..

ДАМА В ЧЕРНЫХ ПЕРЧАТКАХ

378 Есть с детства милые вам призраки.

Смутные видения,

обычно женские.

Очень часто — это память о рано разлучившейся с вами матери.

Иногда — смутное предощущение облика будущей избранницы любви.

Тогда о них пишут, как писал молодой Гёте, стихи an eine unbekannte Geliebte — еще неведомой возлюбленной.

Однако это вовсе не обязательно.

Подобный романтический облик может запасть в юные мечтания и от случайного впечатления.

Особенно если в этом впечатлении окажется нечто от природной склонности или предрасположения воспринимающего.

И совсем интересно, что это романтическое видение — вовсе не обязательно лирико-романтическое, как призрачно голубоватое видение доброй феи со стеклярусом над колыбелью. Оно может принадлежать и к другой составляющей романтику — к наиболее ее обаятельной стороне — иронии.

Такое видение иронической феи с очень ранних лет витает надо мной.

Фея носит черные перчатки выше локтя.

Имеет конкретный адрес в Париже.

Конкретные контракты в кафе-консерах [411] Франции.

И с незабываемой четкостью контура и абриса живет на плакатах, офортах навеки запечатленной остротой глаза одного из великолепнейших художников Франции.

Чем впервые пленил меня ее облик?
Черные ли перчатки,
рассказы ли отца, слышавшего и видевшего бессмертную diseuse * во время поездок в Париж,
тексты ли ее песенок, рано почему-то попавшие мне в руки,
рисунки ли Лотрека?
Потом — мемуары («La chanson de ma vie» **);
потом — «Искусство петь песенку» («L'art de chanter une chanson»),
затем — неуловимость.
В двадцать шестом году в Берлине она концертирует, одновременно сыграв Марту Швертлейн в «Фаусте» Мурнау [412]. И только что, за несколько дней до моего приезда, уехала во Францию. В двадцать девятом году я опаздываю на ее концерт в Париже ровно на три дня.
Fatalité ***. Принцесса Грёза [413] в черных перчатках — неуловима.
Но тем не менее мы встретились.
Было томительно скучно.
Хотя это был Париж.
Меня высылали из этого чудного города.
По подозрению в коммунистической пропаганде.
Позднее мне Бертло показывал секретный рапорт Кьяппа обо мне.
Самым пленительным пунктом моей подрывной деятельности (наравне с тем фактом, что все советские картины сделаны мной!) была строчка о том, что M. Eisenstein — par son charme personnel **** вербует друзей Советскому Союзу.
Томительно скучно в гостинице.
Кто-то хлопочет о продлении пребывания.
Надо ждать телефонных «мессажей» *****.
Бульвар Монпарнас еще не лиловеет в голубых сумерках. «Жокей» наискосок от меня еще не зажигается огнями. «Куполь» и «Ротонд» еще не становятся магической феерией ночи.
Скучно.
Скучно в этом Париже Домье и Лотрека, Малларме [414] и Робида [415], «Трех мушкетеров» и Иветт Гильбер...
Tiens! ****** А почему бы не позвонить ей?
Моей фее в черных перчатках.
Так прямо,

---

* — рассказчицу (*франц.*).
** — «Песня моей жизни» (*франц.*).
*** — Судьба (*франц.*).
**** — благодаря своему личному обаянию (*франц.*).
***** — сообщений (*франц.*).
****** — Слушай! (*франц.*).

без интродукций,
без общих знакомых.

Номер телефона не засекречен.

Никаких «фе ша», за которыми скрывался носитель этих инициалов Федор Шаляпин.

К телефону подходит мадам сама.

«Ну что вы?! Как можно было подумать! Конечно, я вас знаю. Я же не американка!»

Через день я у нее.

«Денег, денег. Берите с них громадные деньги. Вы едете в Америку. Берите с них (в интонации: дерите) как можно больше денег!»

Дам Иветт не любит Америку. (Эпизод с морской болезнью.)

И дам Иветт любит деньги.

Этим полны ее мемуары.

Драки за контракты. Повышения. Скандалы.

Дам Иветт любит солидные вложения.

Ее салон — почти что склад, магазин, пакгауз вещей солидных, стоющих.

Мраморные столики и лампы.

Золоченые стулики и фарфор.

Бронзовые вазы.

Все немного старомодно, но добротно.

Все стоит, рассчитанное на в восемь раз большую площадь.

Как египетский отдел Британского музея, где экспонаты стоят в шесть рядов, закрывая мумией мумию.

Стены завешаны картинами вплотную. (Портреты в черных перчатках.)

Так завешан знаменитый ресторан в Нью-Йорке, где вы едите «тейдер лойнс'ы»*, рассматривая по стенам и по потолку бесчисленные фото с нескончаемых катастроф на скачках.

Впрочем, нет. В отличие от ресторана потолок гостиной дам Иветт — свободен. Если не считать нескольких люстр, раскинутых применительно к разноскомпонованным уголкам гостиной.

Может быть, нескольких люстр в гостиной одновременно и не висит.

Может быть, это вырастают мохнатыми абажурами девятисотых [годов] лампы настольные и лампы на высоких ножках, прямо от пола и прямо в потолок.

Но гроздья люстр, как в магазине, — тот образ, который напрашивается для характеристики.

Мадам в отчаянии.

У нее насморк.

Иначе она бы спела мне весь свой репертуар.

---

* — филе (*англ.*).

И Dieu sait*, как я обожаю этот ее репертуар!

Я охотно верю.

Мой визит — если не певческое матине **, то драматическое — несомненно.

Рыжеватый парик.

Нос трубой.

Чрезмерный жест.

Преувеличенный шаг.

Все сливается с трубным гласом декламации, вырастающей из норм разговора.

Апре миди *** — сплошной спектакль.

Перед уходом мне стыдливо всучивается томик... Захер-Мазоха. «Почитайте в пути».

Томик, посвященный Екатерине.

«Если вздумаете ставить... Есть Екатерина».

Теперь мне понятен спектакль.

Мадам демонстрирует товар лицом.

И именно поэтому Екатерина во всех видах проходит передо мной в течение памятной апре миди.

Мадам нравится одноактный Шоу [416] на эту тему.

«Elle est vieille!»**** — рычит мадам.

И, властно рассекая воздух рукой, показывает, как императрица из шеренги рослых гвардейцев цепкой ухваткой извлекает самого рослого и самого красивого.

Преувеличенный жест красноречив.

Видишь перед собой шеренгу.

Ее тяжелая походка измеряет ее длину.

Видишь счастливого обладателя благосклонности императрицы.

Цепкая рука привлекает к себе счастливца. Или обреченного.

«Mais pas trop vieille» *****,— слабо протестует из глубины очень неглубокого кресла доктор Шиллер — муж.

Он такой хрупкий, маленький.

Похожий на степную мышь, суслика или тушканчика, он утопает в любом кресле,

даже в миниатюрном (стильном, добротном, правильно расцененном) сером с золотом «луикэнзике» ******.

В этом вздохе целая драма.

Угасающий романтизм доктора.

И трезвая бабья рассудительность реалистки Иветты.

---

* — бог знает (*франц.*).

** — утреннее представление (*франц.*).

*** — После полудня (*франц.*).

**** — «Она старуха!» (*франц.*).

***** — «Ну, не так уж стара» (*франц.*).

****** — стиля Людовика XV (*франц.*)

«Sarcey m'a dit» *.

(Боже мой, Сарсе [417]! Осада Парижа. Семидесятые годы! Может быть, следующим упоминанием будет... Рабле или Сен-Симон?!)

«Tu est folle, Ivette! On te sifflera!» **

Это она рассказывает, как, исполняя что-то о гильотине (вероятно, Ксанрофа [418]), она выходила в рабочей шапке (эти «каскетты» рабочих обессмертил Стейнлен [419]) и красном шарфе.

В шапке был спрятан кусок свинца.

И когда падала с гильотины голова в песенке, Иветт с глухим стуком роняла эту casquette ***.

«И что же вы думаете? Публика ломала скамейки от восторга!»

Потом верхняя часть лица дам Иветт начинает закрываться белыми полумасками.

Они разные.

Забавные и характерные.

Передо мной проходят avant la lettre **** замыслы великой артистки.

Она готовит номера в полумасках.

От движений и игры полумаски оживают. Кажется, что это не Иветт, а они корчат рожи.

То зловещие, то смешные...

Когда-то Миклашевский (кажется, в дальнейшем ставший невропастом в Италии) на сцене Троицкого театра (Троицкая улица в Петрограде) читал доклад об игре маски [420]. И, выхватывая из-под пульта маски, надевая их на себя, заставлял игрой меняться их мимику.

В глубине — стол президиума.

Почтенный. Как мистики в начале «Балаганчика» [421].

Но я помню и вижу из членов его лишь одного.

Другие словно исчезли в прорезах собственных картонных бюстов,

провалились в памяти, как те проваливались в «Балаганчике».

Единственный,— вы угадали.

Божественный. Несравненный.

Мей-ер-хольд.

Я его вижу впервые.

И буду обожать всю жизнь.

---

* — «Сарсе мне сказал» (*франц.*).

** — «Ты безумна, Иветт! Тебя освищут!» (*франц.*).

*** — картуз, фуражку (*франц.*).

**** — Идиоматическое выражение, здесь обозначающее «первичные», «в самом зародыше» (*франц.*).

Все на мертвой точке...

Ничто не движется вперед.

Проходят дни.

Истекает срок малинового билета [422].

Через несколько дней буду в Берлине.

Неужели партия проиграна, и вся игра страстей впустую? Жаль!

Но прежде чем покинуть Францию, хочу увидеть Везлэ (Vésélay).

Там самые потрясающие древности романской архитектуры, самые затейливые фигурные капители. Самый строгий и вместе с тем причудливый тимпан портала.

Проводим сказочный день в Везлэ (это [несколько десятков] километров от Парижа).

Вернувшись, не могу удержаться, чтобы не послать в Берлин, доктору Эрвину Хонигу, когда-то в Ленинграде навещавшему в качестве корреспондента мои съемки «Октября», а ныне одному из редакторов в гигантском концерне «Ульштейн», только что с громадным успехом выпустившем в многотысячном тираже «На западном фронте без перемен» [423], — открытку с одной из капителей собора в Везлэ: ангел, ведя за рога дьявола, извергает его из окружения пальм божественных садов.

Извещаю доктора Хонига — когда-то бок о бок жили мы с ним в «Европейской гостинице», — что скоро, вероятно, буду в Берлине, так как парижские власти подобны этому кургузому романскому ангелу.

Через два дня приходит в Париж берлинская «B[erliner] Z[eitung] am Mittag». В центре полосы — мой дьявол, выталкивае-

мый ангелом, — факсимиле оборотной стороны открытки и улюлюкающая издевка немцев над французами. Эпопея приобретает международный характер!

Заботливые руки старательно вшивают другой экземпляр этой же газеты во все пухнущее мое досье.

Конечно, не в пользу мне.

Но я делаю еще худшее.

Очень за меня старается какой-то маленький, кажется социалистический, листок.

Любезность за любезность: они просят у меня интервью.

Я очень обозлен.

К тому же терять, кажется, уже нечего.

Дело явно застряло.

Не вытанцовывается.

Метр Ламур угрюм и мрачен.

Александров и Тиссэ гоняют со своим господином Курочкиным где-то в Ницце или в Говт де-Лу.

Даю себе полную волю в своем интервью.

«Какова цель вашего приезда в Париж?»

— Хочу познакомиться с тем аббатом, который ввел в лоно католической церкви Гюисманса [424].

(Я вспоминаю, что улыбающийся мосье Удар занимает в префектуре то самое место, где когда-то сидел автор «Бездны» и «Святой Людвины де Шиедам». Может быть, ему удастся проделать это и со мной?..)

«Что вы скажете о случившемся с вами инциденте?»

— Я сделал ошибку, приехав в Париж и не пожертвовав должной суммы на госпиталь для престарелых и пострадавших жандармов, покровительствуемый мадам Кьяпп...

(Это — один из наиболее известных окольных путей — вручать взятки господину Кьяппу!)

И в таком роде бутада за бутадой.

Назавтра — общий смех на Монпарнасе.

Вечером сижу у крайнего ряда столиков под тентом «Куполи».

Из сумерек выныривает мой знакомый — венгерец. Тот самый, который фотограф.

Несколько дней тому назад он, также вынырнув из полутьмы, стоя боком, сквозь зубы конфиденциально доносил:

«Видел ваше досье... Все, кажется, в порядке...»

Сегодня он взбешен. Кричит в открытую.

«Вы сошли с ума!

Ваше интервью...

Все уже налаживалось...

Теперь все сорвалось! Все кончено!..»

Плевать!

Завтра истекает мой срок... [425].

С. Эйзенштейн в Америке. 1930



На яхте Чарльза Чаплина





С. Эйзенштейн и Ч. Чаплин на теннисном корте

ТОВАРИЩ ЛЕОН

Кто в юности не увлекался «Тремя мушкетерами»?!

Кто не любил содружества Атоса, Портоса, Арамиса и д'Артаньяна?

Кто из нас не брал своим идеалом кого-нибудь из этих отчаянных и неизменно солидарных молодых людей, всегда готовых пустить в ход свои шпаги за благородное дело?

Одному нравился более степенный Атос.

Представители атлетического склада льнули больше к Портосу.

А молодые люди, которых господь бог снабдил благообразием, пробивающимися черными усиками и элегантностью манер, предпочитали Арамиса.

Но всех неизменно покорял д'Артаньян, эта бескорыстная, пламенная и преданная шпага товарища, друга и несокрушимого энтузиаста.

Примечательно:

Атоса мы помним по мрачным его семейным отношениям с ужасной миледи,

Портоса — по титанической гибели под грудой каменных глыб,

Арамиса — по страницам одного из продолжений романа, где, незабываемо медленной походкой подымаясь на палубу фрегата, берущего его в плен, сам он легким подъемом руки становится безоговорочным хозяином корабля: на этой руке блестит аметистовый перстень одного из генералов одной из самых могущественных тайных организаций, к которой принадлежит и капитан судна.

А д'Артаньяна мы помним прежде всего по комплексу его моральных качеств.

По восхитительной готовности служить идеалу, служить возложенной на него задаче и биться за них, не жалея ни силы, ни энергии, ни смелости, ни самозабвения.

Вот почему д'Артаньян остается неизменным любимцем юношества.

Ибо Ришелье и Мазарини, Букингемы и Анны Австрийские [426] приходят и уходят. Приходят и уходят, как исторически сменяют друг друга цели и задачи, устремления и идеалы.

Но всегда живы и неизменны стремления к идеалам. Всегда нужно бескорыстное служение им. И всегда возможно достижение их только через беззаветность, бескорыстие и пламенность.

И еще примечательно.

Кто помнит первое имя д'Артаньяна, естественно полагая д'Артаньяна... фамилией?

Вряд ли кто!

Да и есть ли оно в романе?

Мне лень перелистывать его страницы в подобных поисках.

И это потому, что, если мне было бы заказано придумать ему имя,— я окрестил бы его Леоном.

 Леоном — в честь дорогого моего друга Леона Муссинака.

* * *

Образы у нас обычно возникают раньше, чем законченные представления.

Сравнения прежде, чем самостоятельные характеристики.

Есть даже государственные деятели, которые, прежде чем проводить в жизнь определенные политические доктрины, пишут на темы их... романы.

Этим путем — через игру живых образов и характеров — они знакомят публику со своей будущей политической программой и сами в экспериментальной форме политического романа (roman politique) всматриваются в то, чем могли бы оказаться воплощенные ими в жизнь доктрины.

Таковы «Конингсби» и «Вивиан Грэй» лорда Биконсфильда — Дизраэли [427], декларативно и вместе с тем через персонажи вымышленных романов излагающего в образной форме те представления, за которые всесильный министр будет ратовать и драться с парламентской трибуны.

* * *

Я помню древний средневековый замок.

Вдали горные цепи.

Вблизи — неперелазные рвы.

В стенах — бойницы.

На башнях — «машикули» для сбрасывания ядер.

Каменные плиты пола.

И зеленые ковры газонов вокруг.

Из трех разноцветных страусовых перьев, одной измятой соломенной шляпы и моего собственного полосатого купального халата я стараюсь обратить одного усатого, белозубого смеющегося француза в образ бессмертного гасконца Александра Дюма-отца.

Бессмертный гасконец — д'Артаньян.

Страдающий в моих руках француз — Леон Муссинак. Я пластически оформляю его д'Артаньяном задолго до того, как нахожу моральное сродство этих двух великолепных сынов Франции.

Место действия: Швейцария.

Точнее: замок Ла-Сарраз.

Время действия: 1929 год.

Обстоятельства: конгресс независимой кинематографии, созванный в замке Ла-Сарраз, любезно предоставленном для этого дела его владетельницей — мадам Элен де Мандро.

В данный момент — конгресс не заседает.

Конгресс забавляется.

Замок, напичканный реликвиями средневековья — алебардами, пиками, шлемами, панцирями и нагрудниками, — это, конечно, великолепный фон для экрана, на котором между заседаниями проецируются достижения новейшего и наиболее передового из искусств — кинематографа.

На этом экране, распластанном среди древних сводов, сменяют друг друга тогдашние новинки:

первый фильм на темы колхозного строительства (наше «Старое и новое»), говорящий о восходящей социалистической системе государственности одной шестой части мира,— здесь рядом с фильмом, до конца последовательно раскрывающим перспективы распадения буржуазного сознания в «сюрреализме», «Андалузским псом» Бунюэля [428];

тем же экраном проходят великолепный трагический образ Жанны д'Арк Карла Дрейера и беспредметные безделушки Кавальканти и Ман Рэя [429],

эксперименты Рихтера, Рутмана, Эггелинга [430],

новейшая из картин Йориса Ивенса [431].

Цели конгресса не очень понятны.

Советские делегаты долго изъясняют мысль о том, что в системе капиталистических государств «независимая кинематография» такая же фикция, как и «независимая»... печать.

Советские делегаты говорят о другой основной и ведущей задаче творческой интеллигенции Запада: о необходимости идейного сближения ее с радикально-революционным движением в западных государствах.

Эстеты и паладины[432] чистого искусства, конечно, становятся на дыбы.

Их разбить довольно легко.

Но есть и более зловредное крыло.

Конгресс — международный. И среди аполитично эстетствующих рядовых делегатов Франции, Германии и Англии, похрамывая, вьется хотя и миниатюрная, но тем не менее неприязненная фигурка итальянца Прамполини из воинствующего лагеря последователей и клевретов тогда еще достаточно активного и авторитетного для итальянцев Маринетти. Итальянский фашизм усиленно гальванизирует в те годы давно пережившего себя глашатая воинствующего футуризма, давно уже переросшего в беззастенчивую пропаганду милитаризма. К Прамполини, естественно, льнут редкие представители двух-трех отнюдь не радикально настроенных киножурналов.

И как ни странно, всех их что-то объединяет с бесконечно вежливыми, молчаливыми и раскланивающимися делегатами Японии.

К моменту вынесения резолюций — впрочем, достаточно абстрактных — страсти обнажаются.

Мы проходим практический урок того, что аполитичного искусства не бывает... Сейчас эти «решения конгресса» не сыщешь уже ни в памяти, ни даже, вероятно, в архивах старых журналов.

Да и смысл всего конгресса, помимо развлечения для мадам Мандро, любезно взявшей на себя все расходы по его организации, вряд ли выходил за пределы того, чтобы обнаружить, что и среди деятелей «передовой» кинематографии Запада, не связанной с крупными фирмами, есть такой же непримиримый раскол социально-политических противоречий, как и среди интеллигенции, работающей в литературе, живописи или музыке. Эстеты, шокированные политикой, отходили в тень.

Реакционное крыло показало свои беззастенчиво фашиствующие тенденции.

А левое крыло, установив или укрепив личные контакты между нами, знавшими друг друга по статьям и картинам, на многие годы закрепило дружбой то, что было раньше простой осведомленностью друг о друге.

«Единым фронтом» революционно и хотя бы радикально настроенных группировок нам удалось «раскатать» полную аполитичность характера «заключений» конгресса и, больше того, совершенно парализовать антисоветский оттенок некоторых положений, которые пытались вплести в это дело хромоногий Прамполини и кое-кто из группы французских организаторов конгресса.

Здесь впервые лицом к лицу мы встречаемся с той в потенции интеллигенцией, которая со временем наденет лакейские ливреи фашизма и станет помогать его грязному и кровавому делу.

Но здесь впервые против них — плечом к плечу — в условиях боевой акции стоим мы рядом с двумя очень мне дорогими друзьями — Айвором Монтэгю [433] (от Англии) и Леоном Муссинаком (от Франции).

С Айвором я встретился впервые.

В дальнейшем он был одним из организаторов лондонского контрпроцесса [434] лейпцигскому процессу Димитрова.

С Леоном я встречался раньше — еще в Москве.

В дальнейшем его путь неизменно блистал кристальной чистотой активнейшего члена Французской компартии в сложных зигзагах предвоенной классовой борьбы во Франции, тяжкими страданиями в концлагерях германской оккупации, неспособных сломить его темперамент революционера, коммуниста и патриота...

А пока... Пока еще далеко до войны.

Далеко даже и до резолюций.

Пока между заседаниями и просмотрами — «конгресс развлекается».

Со мной приехали на конгресс Тиссэ и Александров.

И с нами — неизменная кинокамера.

Ну как не уложить на пленку конгресс кинематографистов?

И вот уже готова тема: борьба «независимых» против «фирм».

Эта платформа (номинально даже для итальянцев и для японцев) приемлема для всех (пока не разгорятся споры над резолюциями между самими «независимыми»).

И вот уже мадемуазель Бунсунпуз [435], с которой мы будем через несколько месяцев носиться по крутым лестницам Монмартра, в белом облачении, ржавых цепях, найденных в подвалах замка, с бумажной эшарпой [436] «независимого кино» прикована к монументальным трубам крыш древнего строения.

Толстый, рыжий, в пенсне мистер Айзекс из Лондона с видом «Синей бороды» потеет в латах, изображая «босса» кинофирмы.

И превращенный мною в д'Артаньяна Муссинак устремится на крышу, чтобы прекратить страдания бедной мадемуазель Бунсунпуз, из-под ног которой безнадежно расползаются древние черепицы, грозя ввергнуть в бездну и ее и треногу Эдуарда*.

Жан-Жорж Ориоль, под развевающимися штандартами из номеров редактируемого им «Revue du cinéma» стреляет из пулеметов, во что обращены пишущие машинки конгресса.

Он сдерживает напор атаки «злодеев» с пиками и алебардами и латником... Белой Балашом [437] во главе, старающихся помешать галантно-рыцарским попыткам Муссинака.

Финальный кадр эпопеи исполняет один из более симпатичных японских представителей — кажется, господин Монтиро Тцутия, любезно согласившийся в маске «коммерческого кино» вос-

---

* Э. К. Тиссэ.

произвести перед камерой полный ритуал традиционного «харакири» (желаемый результат конгресса!)

Престарелая, но «вечно юная духом» мадам де Мандро ежеминутно цепенеет от обращения с фамильными реликвиями, от вида затаптываемых газонов, от вида пострадавшей герани и дикого винограда, истерзанного алебардами.

Но в конце концов эта милая дама не выдерживает: она сама приносит из древнего своего «труссо»[438] необходимые нам простыни для какого-то эпизода с призраками и поит издыхающих от жары латников, как некогда изнывали крестоносцы, какими-то чудными прохл[адительными] напитками.

За год до этого у мадам де Мандро был конгресс «левой» архитектуры. Через год ожидается съезд «левых» музыкантов.

Но такую стихию переворота патриархальный замок мадам де Мандро не выносил никогда, вероятно, с самых времен воинствующего феодализма.

Однако, несмотря на все, к советской делегации наша «belle Chatelaine»*, как мы ее неизменно называем, вообще неравнодушна. И, прощаясь с нами, трагически вздыхает:

«Ах, большевики, большевики — единственные джентльмены!»

А картинка пропала где-то на бесчисленных таможнях, разделяющих пестрый и многообразный лик Европы на систему отдельных государств...

* * *

Одевая Муссинака д'Артаньяном, я меньше всего думал о том, что самые пленительные черты этого героя одновременно — черты не менее обаятельного Леона.

Но это не просто удаль.

Не просто брызжущая через край веселость и жизнерадостность.

Это гораздо больше.

Служение великому делу революции пронизывает всю его жизнь.

Жизнь нелегкую, тернистую.

Жизнь революционера-практика.

Рафинированный в своих вкусах знаток поэзии и сам поэт, тонкий знаток книги.

Талантливый работник издательства, выпускающий альбомы, посвященные художественным сокровищам Франции.

Даже — гурман. Таким знавал и помню я его по Парижу.

Знавал я и его хозяина — владельца фирмы — «маленького Леви», как его называли. Хозяина, примечательного тем, что он был каким-то побочным племянником пресловутого Дрейфуса.

---

* — «прекрасная владелица замка» (*франц.*).

Часто вместе с «маленьким Леви» и его дамой сердца, но всегда с Муссинаком и милой женой Муссинака — Жанной мы колесили по окрестностям Парижа, любовались Версалем, Фонтенбло, Компьеном, осматривали замки вдоль по течению Луары.

Навещали Амбуаз, где умирал Леонардо да Винчи.

Наконец, предприняли однажды поездки на машинах из Парижа в Брюссель. В другой раз — из столицы Франции в Марсель и Ниццу, через Коррез с заездом в Тулон, в Канны к Анри Барбюсу.

Всюду Леон показывал себя тонким ценителем и знатоком культуры прошлого и современности,

ценителем и знатоком фольклора, не по увражам или компилятивным сборникам, а с живого голоса.

Песнями, особенно матросскими, я заслушивался, когда они вдвоем с ныне покойным Вайяном Кутюрье [439] распевали их после традиционной бутылки «доброго красного вина».

Муссинаку же принадлежит и огромный монументальный том, изобразительно вобравший в себя основное из декоративного опыта самого буйного периода истории левых театров.

В предвоенные годы Муссинак управляет издательствами Компартии Франции.

И с давних пор, одним из первых, начал писать Леон Муссинак о советском кино.

Не только писать.

Не только пером, как шпагой д'Артаньяна, прокладывая путь знакомству Запада с тем, что шло из молодой Страны Советов.

Но и в порядке практической борьбы за то, чтобы Запад увидел наши картины.

Цепь коммунистических киноклубов, пользующихся правом «закрытых просмотров», а потому свободных от цензуры, была одним из тех каналов, одним из тех мероприятий, которые широко осуществляли мечту Муссинака — организатора и вдохновителя — знакомить Францию с кинематографией наиболее передового в мире государства.

Сейчас сборник боевых статей Муссинака лежит передо мной [440].

Давно ль они неслись, событий полны, «волнуяся, как море-окиян» [441]?

Сейчас вокруг них затихла полемика, цензурные запреты, налеты полиции (как на доклад мой в Сорбонне, организованный все тем же Леоном Муссинаком в тридцатом году), нападки реакции, бои за живое против мертвого.

И только мы, старшее поколение советских кинематографистов, еще помним, какой бесстрашной пионерской работой — именно «работой» — была неутомимая боевая линия Муссинака в первые годы становления нашего кино, в первые годы его всеевропейского признания, прежде чем это признание стало всемирным.

Так год за годом дрался Муссинак — за культуру, за искусство,

за передовые идеи,

за революцию.

Так дрался он в годы войны за Францию.

Так дерется он сейчас за светлое будущее своей страны, являя собой образ тех лучших сынов передовой мысли Запада, которые раз и навсегда избрали себе жизненным путем тот путь, на котором светочем стоит Советский Союз.

ОТТО ЭЧ И АРТИШОКИ

«Огненный ангел — Пир-анделло...».

Старику очень нравится подобный дериватив * его фамилии.

А я не могу оторваться от его жилета.

Это соединение жилета и мягкого воротника, которому обычно положено торчать из-под жилета.

И мягкий галстук.

«Сабайоне» — лингвистически не анализируется. Это чудное месиво из взбитых сладких яичных желтков и какого-то из ослепительных южноитальянских вин говорит за себя.

Пиранделло угощает меня в одном из крошечных итальянских ресторанчиков [на] какой-то из малозаметных уличек Берлина.

(Вчера был ресторанчик японский. Маленькие «буржуйки» на столе. Сырая рыба. И два японских кинодеятеля, дававших ответную courtesy** после визита в Москву. Третьего дня—индусский. Племянник Рабиндраната Тагора ответно угощает за прием в Москве. С виду лакомство — варенье. По вкусу — бритвы «Жилет»!)

Его приглашал «Парамаунт».

Меня — еще нет. И, собственно, с этой целью мы встретились здесь.

Он. Я. Один товарищ из торгпредства.

И еще кто-то.

И хотя в этом свидании как раз этот «кто-то» самый главный, его фамилии я не помню.

Как ни странно, даже и облика.

---

* — производное от чего-либо первичного (*лат.*).
** — любезность (*англ.*).

Кажется, раздвоенная борода и пенсне. А может быть, и нет.
Но помню главное.

Этот «кто-то» — хороший знакомый таинственного всемогущего Отто Эча[442].

Отто Эч — это возможность устроиться на контракт в Америку.

Завязать необходимое знакомство — [вот что] заботит товарища из торгпредства.

Он странный товарищ.

В кудрях и мягкой шляпе.

Ставит перед первой гласной фамилии «х» там, где не надо. И пропускает «х» в тех случаях, когда фамилия начинается именно с этой буквы. «Хейне» становится «Айне» и т. д.

К тому же женат он на дочери величайшего математика современности.

Деловые заботы деловой встречи заботят меня мало.

Меня гораздо больше интересует образ «Огненного ангела» передо мной.

Хотя «ангел» здесь скорее для антуража делового разговора.

Впрочем, в почитателях его я не хожу.

И «в поисках автора»[443] вряд ли обращался бы к нему.

Он чем-то par trop fin du siécle *, как бывали par trop Régence** в начале XIX века.

Что-то от странного жилета есть в самом обладателе.

Теперь я отчетливо вспоминаю пожелтевшие фото с такими вот именно жилетами.

К «Парамаунту» он не поехал.

Хотя мысль у него, по его словам, занимательная.

Экран переругивается с проекционной будкой.

Люди на экране не хотят подчиняться воле, посылающей их лучом из будки.

Как нудно! Как старо! Какое самоэпигонство!

Лицо в морщинах.

Мягкий жилет.

Мягкий галстук.

Надо запомнить облик.

Огненный ангел животворящей мысли давно отлетел отсюда.

Скоро и сам «огненный ангел» — Пиранделло — покинет наш грустный мир.

Сабайоне стынет.

Сабайоне подождет.

Сабайоне будут подавать и тогда, когда Пиранделло, когда-то «огненного ангела», уже не станет.

---

* — слишком в духе конца века (*франц.*).
** — слишком в духе эпохи регентства (*франц.*).

Сейчас отошел ins Jenseits * и таинственный всемогущий Отто Эч.

Рассчитанных деловых связей с «великим» так и не удалось свести.

Знакомлюсь с ним уже post factum.

Уже после поступления в «Парамаунт»,

куда попадаю не через этого мецената и покровителя искусств...

Отто Эч.

Итальянское палаццо на Фифт-авеню.

Миллионер. Банкир. И финансовый управитель «Парамаунта».

Четыре Гейнсборо[444] в простенках столовой загородного дома на Лонг Айленде.

Голова бородатого мужчины над камином в палаццо.

«Узнаете, чья кисть?»

Не узнаю.

«Только еврей способен так тонко написать лицо!» — восклицает Отто Эч. Гордо.

И как бы мимоходом бросает: «Рембрандт»[445].

Рембрандт — божество не моего пантеона. Однако делаю вид, как будто смотрю на Эль Греко...[446].

Артишоки, артишоки!

Артишоки — вот, однако, главное, что врезается в память.

Впрочем — это уже другая встреча.

За обедом.

Впервые ощущаю, какое колоссальное неудобство — лакей за высокой спинкой кресла.

Уже в «Адлоне» в Берлине эти снующие в голубоватых фраках персонажи, выхватывающие у вас блюдца с недоеденным бифштексом, подсовывающие вам салат, внезапно обдающие непредвиденным соусом и так не совсем вам знакомое блюдо, нервировали и раздражали.

Здесь же из незримости возникающие руки просто парализуют деятельность вашего пищеприятия.

К тому же эти вечные бесчисленные наборы вилок и вилочек, ложек и ложечек, ножей, ножиков и ножичков!

А здесь ко всему еще и артишоки!

Общество маленькое и избранное.

Среди него — седовласый Горацио Ливрайт — издатель.

Издатель заведомо скандальных книг.

Безразлично — политических, социальных, морально рискованных или просто аморальных.

Во всяком случае — сенсационных.

Судебный процесс.

---

* — в потусторонний мир (*нем.*).

Запрет.

Последующее разрешение.

Общественная кампания против решения суда.

Все работает на сенсацию.

Горацио кроме древних эротиков и крайних теоретиков психологии с шумом и треском выпускает и былого Драйзера.

На щите его издательских побед сверкает и «Американская трагедия».

Каких-нибудь шесть месяцев спустя Горацио Ливрайт окажется моим супервайзером[447] именно по «Американской трагедии», предложенной мне «Парамаунтом».

Только значительно позже я узнал, что именно этот явно неосуществимый кинопроект (по вопросам моральным) всегда предлагается «Парамаунтом» иностранцам.

Впрочем, предложение его мне натворило столько шуму, что после моего расставания с «Парамаунтом» ее [«Американскую трагедию»] все-таки пришлось наконец поставить. Поставил Штернберг. Обломав все шипы. Нудно и плохо.

...А пока что артишоки.

Артишоки... По словарю Webster'a ...

Черт с ней, с породой...Черт — с принадлежностью к семье!

Нужно же, чтобы этот зловредный продукт земли подали на стол в то именно мгновение, когда меня вызывают к телефону!

На проводе — Александров.

Говорит с ... «Острова Слез»[448].

Застряв на месяц в Париже, он только сегодня нагнал меня в Нью-Йорке.

У Гриши что-то неладно с визами.

Его не пускают на берег.

И с группой советских инженеров он сквозь решетчатые окна глядит на дальний силуэт Нью-Йорка, по вертикали прорезаемого статуей Свободы, столь подозрительно близкой «Острову Слез».

Уговариваюсь заехать за этим новым «Шильонским узником»[449], как только кончу обедать.

... Тем временем общество за столом окончило свои артишоки.

Сажусь.

За мной — лакей.

Визави — Горацио Ливрайт.

Сбоку белые усы Отто Эча,

с другого — приветливо-насмешливое лицо дочери.

Слава богу, хоть супруги нет!

Эту странно перекошенную даму в пелерине я вижу только мельком однажды.

По-моему, она не очень благоволит радикальному крылу знакомств и увлечений мужа.

Ее сектор — коронованные особы в изгнании.

Еще при первом посещении узнаю, что накануне миссис Отто Эч принимала кого-то из великих князей, княжен или княгинь.

Отсутствие мадам не облегчает моей задачи.

Бесфокусными концентрически[ми] кругами разбегаются мерцающие наборы серебра, экзотических цветов (орхидеи, камелии?), смокинги обедающих. Бледноугрожающе поблескивают пуговицы на зеленых фраках лакеев.

И на ослепительной белизне скатерти передо мной — он.

Он один.

Ар - ти - шок.

Артишок с виду похож на купол православной церкви.

Я имею в виду общий силуэт и то обстоятельство, что отдельные его лепестки, располагаясь шахматным порядком и уменьшаясь в размерах к верхушке, кажутся теми долями, на которые рассекаются поверхности куполов, скажем, Василия Блаженного, или неудачной его копии — Спаса на крови на Екатерининском канале.

Сходство настолько большое, что мне в будущем предстоит обидеть живописца Роберто Монтенегро [450], запечатлевшего меня на фреске стены Педагогического института в Мехико-Сити.

В облике, похожем на завоевателя Кортеса, я представлен там на фоне двух корзин не то с ананасами, не то с артишоками.

Монтенегро очень обижен.

Это совсем не корзины.

Это — стены.

И вовсе не ананасы или, боже упаси, артишоки.

Это — купола церквей, обнесенные кремлевской стеной.

Тысяча извинений!

... Но артишок на столе продолжает стоять передо мной.

Кругом все тихо.

И мне чудится (а может быть, и не чудится!), что все так же внимательно глядят на маленький серо-зеленый куполок, торчащий передо мной на блюдце.

Непосредственные впечатления жизни имеют обыкновение у нас, [у] так называемых творческих натур, откладываться запасом воспоминаний.

И выныривать живым ощущением вовсе непредвиденно, но в тот именно момент, когда именно они внезапно могут оказаться необходимыми своим эмоциональным опытом.

Почему навязчиво мне на память приходит... артишок на белой скатерти Отто Эча?

Не потому ли, что я снимал в сцене взятия Казани эпизод с пресловутой свечкой.

Одна свеча горит под землей — в непосредственной близости к пороховой начинке знаменитого подкопа,

другая — наверху.

Так поется во всех вариантах песни о взятии Казани Иваном Грозным.

По верхней свече следят за приближением момента взрыва.

Предполагается, что они догорают одновременно.

Верхняя на ветру, конечно, догорает раньше.

Взрыва нет.

(Подземная еще не успела догореть до пороха.)

Гневается Грозный:

«Пушкарей сюда!»

И вот уже стоят пушкари с петлей на шее.

... Такая же незримая петля душит и меня при лицезрении все еще несъеденного плода земли.

Взгляды. Взгляды окружающих...

Сцену с артишоком я вспомнил, видимо, в порядке ассоциации со сценой с казанской свечой.

Ведь и воткнута свечка на острие шлема, даже формой напоминающего злополучный cynara scolynus *, в свою очередь как бы списанный с характерного абриса купола храма.

И томительно долго прикованы к свечке глаза крупных планов царя и Малюты, пушкарей и татар, Курбского и духовенства.

И невольно встает обратный вопрос.

А может быть, строй напряженных крупных планов, замерших в ожидании,

ритм напряжения

и, наконец, сам факт втыкания свечки именно в куполовидную верхушку шлема —

эмоциональным «подножием» своим имеют то далекое-далекое, но, как видим, назойливо остро застрявшее в памяти ритмическое ощущение конфуза с артишоком за трапезой Отто Эча?!

Ведь и название первой половины сцены (до удачного взрыва) могло бы обозначаться словом — «конфуз»!

Так питает запас ритмических воспоминаний от ощущений прошлого — настоящее.

Воспоминания прошлого выводят меня и из затруднения с артишоком.

...Я забыл сказать основное.

Ведь затруднение состояло в том, как поглощать этот странный фрукт земли, чьи лепестки, образующие купол, завершаются каждый острым маленьким шипом, злорадно глядящим вверх.

Точнее: как это [делается] за трапезой у миллионеров?

---

* — артишок (*лат.*).

Ведь с детских лет помнишь, что цари едят только шоколад и всякое блюдо непременно с сахаром. А как едят артишоки миллионеры?

Только ли мягкую мясистую нежную базу?

Или и у них, как у прочих смертных, полагается высасывать мясистый низ отдельно выдираемых лепестков?

Меня бросало в холод и жар при мысли, что придется проделывать эту операцию, изяществом не уступающую высасыванию раковых торсиков, на виду у всего общества, давно покончившего с этой операцией и наблюдающего сложа руки, как русский варвар выйдет из затруднительного положения...

ПУТЬ В БУЭНОС-АЙРЕС

Приставьте острие обнаженного клинка к моей груди или дуло пистолета к моему виску.

И заставьте присягнуть, которой из двух любимых моих книг принадлежит заглавие:

«Путь в Буэнос-Айрес».

Продолжение ли это «Анатоля Франса в халате» Бруссона[451] или сборник очерков Альбера Лондра[452] о торговле белыми рабынями?

Мне пришлось бы протянуть руку к соответствующим полкам, чтобы проверить.

Но тянуться — лень.

А полки сейчас в городе, а сам я на даче.

И вообще не это здесь важно.

А потому пронзайте меня острием вашего клинка,

спускайте курок

или слушайте дальше!

Обе книги имеют свое место в моих жизненных скитаниях.

Если сознаться совсем по совести, то мою заграничную прогулку психологически определила книга Бруссона.

О непролазной моей нерешительности во всем, что лежит за пределами того, что мне хочется в каждый данный момент работы в искусстве, я уже плакался.

Говорил и [о] том, что многие поступки определялись только стимулом: « y yo tambien» — «и я тоже» (могу, хочу, буду).

Мелкой завистью я как будто никогда не страдал.

Но большой, стимулирующей и часто до невозможности алчной и неуместной — располагаю до сих пор.

Меня когда-то очень давно пленило, что кто-то на каком-то из заседаний Коминтерна — не помню, какого созыва, — произнес речь свою последовательно на трех разных языках.

Меня заела мечта когда-нибудь в разных странах на разных языках наговорить докладов.

Потом эта мечта заострилась, когда я прочел в «Itinéraire Paris — Buenos Ayres» * Бруссона о том, что Анатоль Франс был приглашен читать доклады в Аргентину. Доклады его о Рабле, кстати сказать, были смертельно скучными, как и [впоследствии] «отстоявшиеся» в книге. Вообще у Франса я любил один «Остров пингвинов».

Мне смертельно захотелось тоже когда-нибудь куда-нибудь быть приглашенным читать доклады...

Это, конечно, сравнительно еще не так нелепо и нагло, как только что прошедшее увлечение — подражание ... Бальзаку.

В купальном халате, похожем на его белое монашеское одеяние, ночи напролет я стал писать, с не меньшей яростью водя пером по бумаге и поглощая чашку за чашкой черный кофе, хотя мог бы это делать в совершенно нормальном одеянии, днем и за обыкновенным стаканом чая.

Однако эта «игра в Бальзака» не оказалась впустую.

Я оказался настолько предусмотрительным, что не ввязался писать романы, чего не умею, но с не меньшей яростью стал вгрызаться в теоретическую разработку собственного киноопыта, уже кое-чего подсобравшего к двадцать девятому году.

«Стимул Франса» был, вероятно, очень силен.

Достаточно вспомнить, что выступать публично вообще и тогда (как и теперь) для меня бесконечно мучительно и требует невероятного преодоления каких-то тормозов. Из многих вещей, которые я не умею делать (а потому и ненавижу делать), выступать на публике — одно из самых ненавистных для меня занятий.

И вот, несмотря на это, на трех языках я барабаню выступления и доклады в Цюрихе, Берлине, Гамбурге, Лондоне, Кембридже, Париже (Сорбонна), Брюсселе, Антверпене, Льеже, Амстердаме, Роттердаме, Гааге, в Нью-Йорке (Колумбийский университет), в Бостоне (Гарвард), в Нью-Хейвене (Иель), в Чикагском и Калифорнийском университетах, перед неграми в Нью-Орлеане и Дорчестере, на бесчисленных встречах и обедах, а в Мексико-Сити — даже открывая выставку Сикейроса [453] в помещении испанского королевского клуба, только что ставшего центром республиканской Испании и завесившего портреты испанских королей впервые живописными полотнами художника-коммуниста.

* — «Из Парижа в Буэнос-Айрес» (*франц.*).

И наконец — наконец! — передо мной лежит заветная телеграмма — приглашение из США приехать в Аргентину и сделать два доклада в... Буэнос-Айресе.

Наконец!

И я даже не еду их делать.

Забавно, что выступаю я неплохо. И у меня где-то таятся газетные отзывы о том, что иногда докладчик интереснее тем, как он говорит, чем то, о чем он говорит, ибо часто это уже знакомо по его прежним статьям.

Эти отзывы мне особенно ценны.

Ведь «крест» докладчика — что-то вроде эпитимии, добровольно на себя наложенной, чтобы себе же доказать, что можешь.

Но одному господу богу известно, какие труды, какие усилия, какое самопреодоление требовались для этого!

Сколько раз давился завтраком в ожидании обращения, которое надо делать между мороженым и кофе!

Жадно кидаешься после этого на мороженое. Но оно уже растаяло или унесено.

402 И только чашечка остывшего кофе бальзамом вливается в разгоряченную душу...

Как цепенеешь в канун выступления, теряя из поля зрения почти суточный путь по Швейцарии,— не готовясь к докладу, но дрожа перед ним!

Какое выступление было самым страшным?

Пожалуй,— два.

И оба в Америке.

Одно — на конвенции прокатчиков фирмы «Парамаунт», в Атлантик-Сити,

второе — в Голливуде.

Гигантский скороход «Европа» — близнец «Бремена» и «Колумбуса» — как волшебный ковер, переносит нас через приветливую гладь Атлантического океана.

Океан необычайно благосклонен на путях туда, как и на путях обратно.

Он хмурится только в должном месте, где мы пересекаем Гольфштрем, и удивляет нас порывами ветра и брызгами, взлетающими выше верхних палуб на высоту капитанских мостиков.

Контракт подписан в Париже.

И мы пересекаем океан вместе с нашим боссом — вице-президентом «Парамаунта» мистером Ласки.

Мистер Ласки начинал кинокарьеру оркестрантом.

Кажется, играл на корнет-а-пистоне или трубе.

Один из подлинных пионеров кинодела.

Один из первых, ступивших на благодатную почву золотой Калифорнии и впервые догадавшийся приглашать на киноподмостки светил театральной сцены.

Кажется, Сара Бернар впервые снималась именно у него.
Мистер Ласки отечески меня наставляет.
Ему вторит его помощник Эль Кауфман, когда-то начинавший вышибалой при Никель-Одеоне[454]!
«Мы приедем в Штаты как раз в канун ежегодной прокатной конвенции...».
Конвенция будет в Атлантик-Сити (специальный поезд из Нью-Йорка, необъятный отель, занятый под этот съезд, гигантский зал с флажками: Австралия, Африка, Франция, Англия; отдельные штаты: Буффало, Кентукки, Виргиния, Мэриленд и так без конца...).
«Вам надо будет показаться перед теми, кто будет продавать ваши будущие картины...».
В это время кажется, что и мистер Ласки и я сам твердо уверены в том, что мы действительно сумеем договориться о подходящей теме, хотя уже в Париже мы не поладили на трактовках «Золя» и «Гранд-отеля» Вики Баум.
«От личного впечатления зависит очень многое...
Только не будьте слишком серьезны...
Укажите на свои вихрастые волосы... 403
Но вместе с тем не перепугайте их и легкомыслием...
А вообще американцы в выступлениях требуют шутки...
Жить в Нью-Йорке вам надо непременно в «Савой-паласе»...
Вас к этому обязывает контракт с нами...
Вы должны поддерживать и свой и наш престиж ...
Когда в лобби * вашего отеля к вам будет собираться пресса...».
Кажется, что это качают нас волны.
Но океан совершенно тих и спокоен.
Это просто-напросто медленно кружится голова.
И вот мы уже на конвенции.
Убей меня бог, если я помню хоть одно слово из того, что я им наговорил!
Помню только, что до меня выступала женщина, вместе с мужем делавшая первый крупный фильм о слонах — «Чанг» [455].
Смутно помню, что оступился, чуть не слетев с трибуны президиума, после выступления.
И как сквозь сон, вспоминаю ужасный удар по спине гиганта-верзилы — это высшее проявление ласки со стороны туземцев,— Сэма Катца, главы мирового проката тогдашнего «Парамаунт-Пабликса».
«Я не знаю, какой вы режиссер (это очень характерно для «торгового сектора» крупных фирм!), но продавать картины я нанял бы вас немедленно!»

---

* — вестибюль (*англ.*).

Большего комплимента ожидать было просто невозможно...

А остаток дня мы провели вместе с австралийской делегацией, почему-то особенно воспылавшей нежностью ко мне и Тиссэ.

(Александров приехал в Америку из Парижа на «Иль де Франс» месяцем позже, но об этом в другом месте и по другому поводу.)

...Второе выступление было гораздо страшнее.

Это было в Голливуде.

За завтраком со всеми представителями прессы кинематографической Мекки.

Вот уж где подлинно оговорка, ошибка, неверно взятый тон — и четыреста самых заостренных перьев вечных ручек не за вас, а навсегда — против!

Почти с самого моего въезда в Соединенные Штаты реакционная печать, в особенности зарождавшаяся тогда организация фашиствующих «рубашечников» майора Пиза, подняла безумный визг против моего приглашения, требовала удаления с Американского материка человека, чье пребывание на почве Соединенных Штатов «страшнее тысячного вооруженного десанта».

Мои хозяева держались бодро, не поддавались панике.

Однако предусмотрительно воздерживались от того, чтобы подымать чрезмерный шум в связи с нашим приездом.

Но пресса сгорала от любопытства.

Надо не забывать, что мы трое были чуть ли не первыми советскими людьми в Калифорнии.

Отношения между Америкой и нашей страной тогда были только торговыми.

И что Америка тридцатого года была Америкой антисоветской, Америкой «сухого закона», империалистической Америкой Гувера, прежде чем стать (через два года) Америкой Рузвельта и Америкой новой эры и демократических тенденций, нараставших с повторным президентством Рузвельта, увенчавшихся военным союзом с нами.

С прессой надо считаться...

И с тревогой оглядываясь на Оффис Хэйса[456] и первые слухи о комитете Фиша[457], «Парамаунт» собирает прессу на завтрак в «Птичьей», кажется, зале отеля «Амбассадор».

По крайней мере помню какую-то россыпь цветастых колибри, которыми расписаны стены.

А может быть, это только щебетанье большого процента женщин-репортеров, слетевшихся на завтрак?!

Помню путь свой к этому залу.

Так идут на плаху.

Рядом, дымя неизменной сигарой, шагает калифорнийский босс «Парамаунта» мистер Би-Пи Шульберг.

По пути не может не зайти в биржевой кабинет отеля и по черным доскам проверить, как скачут интересующие его акции.

Все они игроки.

Играют на всем.

На картинах. На звездах. На контрактах. На сценариях. На скачках. На количестве предполагаемых узлов, которые за день пройдет пароход. Еще больше — на выборах, штатных, общегосударственных, президентских (это придает каждой выборной кампании еще добавочный азарт в предвыборной горячке).

Они проигрывают состояния.

И вновь выигрывают.

И вновь просаживают.

Другой «великий старец» из круга старых калифорнийцев—папа Леммле («Юниверсалфильм») говорил мне, что он столько просадил в рулетку в калифорнийском Монте-Карло — Тиа-Хуана*, что мог бы трижды купить все это заведение.

Когда нас в течение шести недель не впускали обратно в Штаты из Мексики, в Голливуде играли «на нас».

На нас же играли и в дни этой встречи с прессой, хотя мы и не подозревали, какая игра интересов между нью-йоркской и голливудской частью фирмы велась вокруг нас.

Я был ставленником старых «рискачей», искателей нового и приключений, которых представлял в фирме Джесси Ласки.

В оппозиции к ним были «банковцы» — представители банковских интересов, в частности Би-Пи, ставившие только наверняка, без излишеств и затей, и чаще всего повторяя раз за разом тип фильмов, имевших успех.

В «Парамаунте» брала верх банковская линия, искусственно затрудняя договариваемость с нами и тем самым рикошетом задевая импортировавших нас представителей «романтиков» кинопроизводства.

В неравной борьбе этих двух тенденций внутри фирмы «Парамаунт» как раз в эти годы теряет первенствующее место, на которое с блеском выходит «Эм Джи Эм» («Метро Голдвин Мейер») под вдохновенным «неоавантюризмом» Эрвина Тальберга, который ведет свою фирму не по линии скучных «верняков», а [по] неожиданной фаланге кинопобед.

Феодальный раздор внутри фирмы способствует тому, что только увеличивались и так естественные трудности наших согла-

---

* Тиа-Хуана за границей Калифорнии — в Мексике. Во время эры «сухого закона», запрещавшего игорные и питейные заведения на территории САСШ,— питье и игры выносились за пределы легальных зон. На игральные корабли, стоявшие за пределами береговой полосы. За пределы границы. За пределы видимости — в фантастических «спик-изи», как, например, в центре Нью-Йорка за потайной дверью, среди шуб гардероба, или в Бруклине за задней стенкой якобы заброшенной и разбитой лавки. (*Прим. С. М. Эйзенштейна*).

шений с фирмой по поводу сценариев. Я по контракту имел право veto на их предложения, а они избегали соглашаться на мои.

В конце концов после шести месяцев мы так ничего и не поставили.

Расстались.

На чем и закончилось то, что на прощание, вынув изо рта сигару, Би-Пи Шульберг охарактеризовал как «благородный эксперимент» *.

Однако очень скоро и оба «феодала» оказались за пределами фирмы.

---

* «Благородным экспериментом» в те годы было принято в Америке называть... советскую систему государствования. (A noble experiment!) (*Прим. С. М. Эйзенштейна*).

ГОСПИТАЛИ. ГРОСС. ШТЕРНБЕРГ. ЯНИНГС. СУПЕРВАЙЗЕРЫ

Добрый седой поэт — Уолт Уитмен посещал раненых и умирающих.

Нес им утешение и табак.

Целовал их в губы. Иногда по нескольку раз.

Писал за них письма.

Всему этому — письмам, табаку, поцелуям и мелкой монете, которую им раздавал,— вел строгий учет и запись.

Я ходил развлекать раненых шестнадцати лет от роду в четырнадцатом году.

Тоже таскал им папиросы.

В губы не целовал никого.

А развлекал их рисунками.

Рисовал для них.

Справа и слева от меня роскошные усатые унтер-офицеры.

Грудь — в крестах и медалях.

Я рисую за столиком между их кроватями.

Что-то карикатурное на патриотические темы.

Вильгельмов. Францев-Иосифов. И чуть ли не басни Крылова в картинках.

Унтер-офицеры вежливо терпят день. Терпят два.

На третий день просят нарисовать «девочек», а сюжеты заказывают из ходкой тематики «ватерклозетного фольклора».

Так называет Георг Гросс[458] настенные рисунки над писсуарами, которые, по собственному его свидетельству, он взял за образец для стилистики своих рисунков.

С Гроссом знакомлюсь в Берлине в 1929 году. Предшественника Варги из меня не получается.

«Pin-up-Varga-girls»* у меня не выходят.

Дома узнают о тематике, и мои посещения лазарета прекращаются.

Раненые лежат в залах Рижского стрелкового общества, рядом со стрелковым садом, куда через улицу выходят окна нашей квартиры. Там бывают состязания стрелков-любителей.

Зимой — каток.

А летом в «раковине» играет военный оркестр.

Посещения раненых прекращаются ровно на тридцать лет.

Только в 1944 году снова попадаю в госпиталь с целью развлечь раненых.

Меня «нахрапом» ловит какая[-то] особенно досужая работница отдела массовой пропаганды Алма-Атинского городского комитета партии.

На этот раз я раненым рассказываю о чудесах кинематографа.

И в первом ряду — живая копия с моих приятелей унтеров — такие же усищи и медали.

Иду туда с большим чувством неприязни: госпиталь специальный — для безруких и безногих.

Ожидаю тяжелых впечатлений.

И совершенно ошибаюсь.

Госпиталь полон «уже отвоевавшимися» и хоть с изъяном (впрочем, большим), но оставшимися в живых.

Надо видеть, как, лихо задрав халат, скачет боец на одной ноге, ловко костылем, как кием, ударяя в металлический шарик настольного бильярда...

Мэри Пикфорд рассказывала, как она собиралась играть слепую и некоторое время жила в приюте, изучая повадки слепых.

Никакого уныния! Наоборот.

Абсолютная резвость. Никакой осмотрительности движений.

Двигаются напролом.

Натыкаются на предметы и препятствия безбожно.

И безумно этим развлекаются.

Впрочем, это рассказывает мне не сама Мэри, а фон Штернберг, который должен был ставить с ней этот фильм. С Мэри мы говорили на другие темы.

Штернберг, конечно, как мало кто, страдает комплексом неполноценности [459].

Он имеет несчастье в прошлом быть монтажером (склейщиком).

И какие бы надуманные изломы декадентщины он ни наворачивал, пуская пыль в глаза голливудцам (напр[имер], «The scarlet empress»**), голливудская аристократия за человека его не считает, сколько он ни позирует....

---

* — «Девушки для прикалывания» Варги (*англ.*).

** — «Блудница на троне» (*англ.*).

Заходим в ателье во время съемок «Марокко» [460] с Марлен Дитрих и Гери Купером[461].

Мертвая тишина.

Битком набитый массовкой зал марокканского шантана, и ни звука.

В центре ателье — платформа.

На платформе в черной бархатной куртке — сам.

Подпер голову рукой.

Думает.

Все, затаив дыхание, молчат.

Минут десять-пятнадцать.

Не помогает.

В круг высшего света Голливуда он не принят.

Он старается унизить «этот Голливуд» европеизмом.

Собирает «левое» искусство.

Только чуть-чуть не то, которое надо.

Не те имена.

А если имена «те», то картины не «тех» периодов.

Свой скульптурный портрет он заказывает, конечно, Тому Беллингу[462].

Он — металлический, из хромированной стали.

Это любимый материал, из которого в эти годы делают бра для ночных клубов и отделку «шекеров» для коктейлей.

Мало того, сама скульптура — сочетание чрезмерно подчеркнутого с недосказанным,

точнее — даже с несказанным вовсе.

Торчит блестящий выпуклый лоб — даже хромированная сталь поддается лести в отношении клиента! — под металлической стружкой кудрей.

От лба тянется металлическая полоска носа с намеком на усы внизу.

От надглазных дуг книзу — ничего.

И сквозь отсутствующие глаза, скулы и щеки видишь погруженную в резкую тень внутреннюю сторону того, что с другой стороны округляется затылком и верхней частью шеи.

Все, вместе взятое, имеет известное сходство с оригиналом.

Сам живой оригинал скульптуры Тома Беллинга — небольшого роста, седоватый, со слегка артистической прической.

Носит седоватые усы с тонкими концами, несимметрично опущенными книзу.

Имеет пристрастие к пиджакам и курткам квадратного покроя.

Безудержно и, кажется, достаточно безнадежно влюблен в Марлен Дитрих.

Три раза скатывался обратно к нулю, завалив картины.

Вновь вылезал.

Сейчас один из наиболее высоко оплачиваемых режиссеров.

(Дороже только Любич.)
И все равно ничего не помогает.
Начал карьеру так.
Работал чем-то вроде помощника по какой-то картине.
Картину кончили.
Всех распустили.
Режиссер уехал.
Неожиданно приходится доснять еще эпизод.
Операцию.
Вновь приглашать режиссера не хотят. Решают сделать своими силами.
Штернберг вызывается снять эпизод.
Снимает.
Эпизод оказался лучшим в картине.
Рассказывает сам. Говорит, что операцию снял «под Домье».
Не очень верю.
По-моему, говорит о Домье, узнав, что я им увлекаюсь.
Впрочем, непонятно еще и другое.
Как это «начало» совмещается с другим началом карьеры, о котором рассказывает он же?!

За какие-то гроши на собственные средства снимает маленький фильм в трущобах Лос-Анжелоса (весь на натуре) — «Salvation Hunters» *.
На остаток денег подкупает механика Чаплина — японца.
Пусть, «вроде как бы по ошибке», пустит ролик вечером, когда Чарли будет смотреть какую-нибудь картину.
Попадет так попадет.
А может быть, пройдет.
Может быть, хозяин не будет ругаться.
И, может быть, даже досмотрит.
Хозяин не ругается.
Досматривает.
Мало того — полный энтузиазма — хочет видеть автора.
Берет его под руку и едет с ним в лучший из ресторанов.
Штернберг «сделан».
Еще мало.
Чаплин берет его к себе в студию.
Это уже рассказывает, брызгая слюной и в высшей степени злобно, сам Чарли:
«Такого враждебного человека и бездельника я в жизни не встречал».
В студии Чаплина Штернберг не задерживается.
Вот тут-то, вероятно, и происходит второе начало карьеры с операцией и сомнительным Домье.

---

* — «Охотники армии спасения» (*англ.*).

Снобизм не может прикрыть в Штернберге травмы сознания собственной неполноценности.

Отсюда, вероятно, пристрастие к крупнокалиберным актерам: сперва Банкрофт[463], затем Яннингс[464]. Толстяк Гуссар[465].

Штернберг зовет меня в Нейбабельсберг на встречу Яннингса и Банкрофта, как на травлю слонов.

Оба мастодонта безумно ревнуют друг к другу.

Один бьет «натурой» (Банкрофт),

другой — «игрой» (Яннингс).

Они снимаются для какой-то рекламы пива и ласково приветствуют друг друга кружками.

При этом глаза искрятся ничем не прикрытой ненавистью.

Мы с Штернбергом смеемся в кулак...

Он снимает «Голубого ангела» и потом показывает мне свои «rushes» * дублей по двадцать.

Пристрастие к крупным мужланам, вероятно, несет Штернбергу какую-то компенсацию.

В Берлине он даже живет в «Херкулес Хотель», около «Херкулес Брюкке», напротив «Херкулес Бруннена». Отель Геркулеса через мост Геркулеса напротив фонтана Геркулеса с огромной серого камня статуей Геркулеса...

А «Доки Нью-Йорка» прекрасная картина!

На дворе у «Парамаунта» в тридцатом году еще стояли облупившиеся и обветренные декорации доков. По декорациям видно, как умно из них светом и кадром сделаны эффекты экрана.

Сейчас мимо них пробегают мальчишки

во главе с «вундеркиндом», переростком, моим сослуживцем Джекки Куганом.

Джекки уже далек от неповторимого обаяния kid'a**, но еще не дошел до образа отвратительного полысевшего верзилы, каким он сейчас (1946), вернувшись с фронта, работает entertainer'ом (развлекателем) в каком-то из ночных кабаков Лос-Анжелоса.

На эти фотографии смотреть и больно и постыдно: он пародирует себя в роли kid'a...

Бывают случаи непростительного кощунства.

Но в тридцатом году он, по-моему, совершенно некстати, снимается Томом Сойером и во главе других мальчишек бежит к своей декорации.

Не могу представить себе Тома круглолицым, с коричневыми глазами, округлым и упитанным.

У первого экранного Тома, еще немого — брата Мэри, Джека Пикфорда — была необходимая угловатость движений и какая-то подходящая втянутость щек.

---

* — не смонтированный материал (*англ.*).

** — ребенка (*англ.*).

Где-то в папках лежит письмо ко мне от Фербенкса периода моей работы над сценарием «Американской трагедии»: Дуг очень рекомендует его на роль Клайда Гриффита.

Клайда Гриффита он у меня не играет.

И не только потому, что я в дальнейшем не ставлю «Американскую трагедию»...

Клайда в дальнейшем играет (и очень плохо) актер Холмс в постановке (и тоже очень плохой) того же Штернберга.

Это настолько плохо, что я картину не досматриваю до конца.

(А Теодор Драйзер судится с «Парамаунтом».)

...Янингса я в этот раз вижу не впервые.

За три года до этого, когда я в Берлине еще как «простой смертный», я его вижу на съемках «Фауста» в Темпельгофе.

Визитную карточку Эгона Эрвина Киша, видавшего «Броненосец» в Москве, с пламенной рекомендацией Янингсу пересылают вверх на скалу, где он величественно позирует в сером плаще принца преисподней.

Истинно королевским кивком головы он дает мне понять, что я имел честь попасть в поле его зрения.

В двадцать девятом [году] он горячо меня убеждает ставить второго «Потемкина».

На этот раз — фаворита Екатерины.

Конечно, с ним в главной роли!

«У Потемкина был один глаз. Если фильм будете ставить вы,— я вырву себе глаз!»

В Голливуде моим первым супервайзером был милый Бахман, специалист по «европейцам», провернувший в «Парамаунте» все фильмы с Янингсом и сломавший себе шею на «Маленьком кафе» другого берлинца — Людвига Бергера[466] с участием Мориса Шевалье[467].

«Пока снимается картина, супервайзер ломает себе голову, а когда картина готова — ломает себе шею, если картина принесла меньше, чем предполагалось».

Так случилось с «Пти кафе».

Бергер укатил обратно в Европу.

А Бахман вылетел из «Парамаунта».

Я видел его еще месяца три после этого.

Работы за это время он себе не находил.

А я в супервайзеры получил личность весьма примечательную — Горацио Ливрайта.

Горацио Ливрайт в прошлом издатель.

Это он издал «Американскую трагедию», которую мне не дают ставить, боясь скандала... политического.

Роман запрещали за оскорбления нравов: внебрачные отношения Клайда и Роберты, попытки аборта (и скрытая пропаганда в его пользу), убийство на этой почве...

Боссы «Парамаунта» мечтали из «сенсационного» романа сделать обыкновенный (just another), хотя и драматический рассказ на темы «boy meets girl»*, не вдаваясь ни в какие «лишние» соображения.

Со мной они влетали в еще худшее.

Меня интересовали тут картины общества и нравов, толкающие Клайда на все то, что он делает, и затем, в ажиотаже предвыборной горячки в интересах перевыборов прокурора, ломающие Клайда.

Освобожденный от Ниагары словесных потоков и описаний Драйзера, роман очень сжат, очень свиреп и крайне обличителен.

Удивительно, что от самого Ливрайта впечатлений не осталось никаких.

Ни от первой встречи — за завтраком у Отто Эч Капа.

Ни от [последней] встречи — совещания в Бэверли-хиллс у меня.

Последняя запомнилась разве тем, что она заставила меня в третий раз (!) с моей стороны (! !) пропустить встречу с Гретой Гарбо.

Встретиться с Гарбо (да еще в обстановке съемки!) вообще было делом почти невероятным.

И особой привилегией подобного разрешения я обязан нашей общей (с Гарбо) приятельнице — Залке Фиртель, жене режиссера Бертольда Фиртеля и одно время менеджерши ** скандинавской звезды.

Я называл ее Гарбель (beau-bel, Gar-beau, Gar-bel***).

Она меня ответно — Eisenbahn ****.

Это было уже позже, когда мы все-таки встретились.

Это было в период их взаимного увлечения с режиссером Мурнау. Я помню их обоих раскинувшихся в оживленном tête-à-tête во всю ширь зеленого сукна на бильярде дома Людвига Бергера.

Гарбо никого не допускала на съемки в ателье, так как, почти не владея никакой «школьной техникой», играла — и как изумительно! — только по наитию.

Как известно, наитие находит не всегда.

И тогда работа заменяется истерикой и слезами.

Труд актрисы для Гарбо был тяжелым хлебом.

Очень удивительно, но как-то в таком же роде — all'improviso *****— и от репетиции к репетиции не совершенствуя раз избранного варианта, но сверкая все новыми и новыми вариантами, играет , репетирует и снимается и Чаплин.

---

* — «юноша встречает девушку» (*англ.*).

** — администраторши (*англ.*).

*** — Игра слов: beau-bel — слова-синонимы, означающие «прекрасный» (*франц.*).

**** — Игра слов: Eisenbahn — железная дорога (*нем.*).

***** — импровизационно (*итал.*).

Из ста вариантов у гениального артиста не может не быть нескольких гениальных! — их он и отбирает, сидя в знаменитом маленьком черном клеенчатом кресле в просмотровой комнате.

Если недостаточно — он снимает еще.

А если он будет не в настроении снимать, он укатит на яхте в обширные просторы Тихого океана и вернется к пленке, камере, декорациям и товарищам по работе, беспрекословно ожидающим его, тогда, когда внутренняя потребность снова вернет его в ателье...

ЦВЕЙГ — БАБЕЛЬ — ТОЛЛЕР — МЕЙЕР [ХОЛЬД] — ФРЕЙД

Сегодня я наткнулся в «Gazette littéraire» на факсимиле предсмертной записки Стефана Цвейга.

Стефан Цвейг...

Кажется, Спенсер[468] отказался быть представленным Александру II.

Он мотивировал это тем, что часто личное знакомство разбивает гораздо более благоприятное впечатление, создавшееся по литературной репутации.

Часто это бывает так.

Иногда только слегка.

После Драйзера и Дос-Пассоса[469] очередь за Стефаном Цвейгом быть на Чистых прудах за столом, покрытым клеенкой, в моей комнате, заваленной книгами.

Драйзер отметит в книжке, что у меня самая крупная постель в России.

Дос-Пассос будет объедаться пирогом с крыжовником и говорить о том, что запах тюрем во всех странах один и тот же.

А немного спустя, вернувшись в Австрию, Цвейг опишет эту комнату в газете под заголовком «Героизм интеллигенции». И впишет в нее... умывальник, которого она не содержала.

Я очень любил его «Достоевского» и «Ницше», «Стендаля» и «Диккенса».

Он приехал на заседание памяти Толстого.

Мы где-то встретились во время одного из тех «международных чаев», где случается весь вечер говорить с каким-нибудь типичным с виду немцем. Почему-то по-французски. И вдруг перед уходом услышать от него обращенное к жене: «Маруся, пойдем спать!»

Цвейг нарасхват.

И мы пьем чай с каким-то французом. Под конец вечера он, конечно, оказывается русским профессором Ивановым. Да еще — Иваном Ивановичем!

Через несколько дней Цвейг у меня.

Я встречаю его бомбой, извержением Везувия — неожиданностью, во всяком случае:

«Смятение чувств» вы про себя писали?»

«Ах, нет, нет, это про одного друга молодости...»

Звучит не очень убедительно.

Меня берет жалость, и я спешно помогаю ему выйти из затруднения.

Я знаю, что он близок с Фрейдом. (Иначе я бы, конечно, и не ошарашивал бы его таким, быть может, малотактичным вопросом!)

И перевожу разговор на расспросы о великом венце[470].

Его «Фрейд», «Месмер» и «Мэри Беккер Эдди»[471] еще не написаны.

И многое из того, что войдет потом в книгу, он мне рассказывает на словах.

Больше того.

Многое из того, что и в книгу не войдет.

Он очень живо передает ту особую патриархальную атмосферу, которая царит за овальным четверговым столом среди боготворимого профессора и страстных его адептов.

Непередаваемую атмосферу первых шагов открытий, воспринимаемых как откровения. Безудержную ферментацию мыслей от соприкосновения друг с другом. Бурный творческий рост и восторг. Но, не меньше того, и теневую сторону фрески этой новой афинской школы, где новый Платон и Аристотель слиты в подавляющей личности человека с вагнеровским именем[472].

Подозрительность и ревность друг к другу адептов. А среди них: Штеккель, Адлер, Юнг[473].

Еще большая подозрительность к ним со стороны Фрейда.

Подозрительность и ревность тирана.

Беспощадность к тем, кто не тверд в доктрине.

Особенно к тем, кто старается идти своими ответвлениями, в разрезе собственных своих представлений, не во всем совпадающих с представлениями учителя.

Рост бунта против патриарха-отца.

Ответные обвинения в ренегатстве, в осквернении учения. Отлучение, анафема...

«Эдипов комплекс», так непропорционально и преувеличенно торчащий из учения Фрейда,— в игре страстей внутри самой школы: сыновья, посягающие на отца.

Но скорее в ответ на режим и тиранию отца, отца, более похожего на Сатурна, пожирающего своих детей, чем на безобидного супруга Меропы Лайоса[474] — отца Эдипа *.

И уже откалываются Адлер и Юнг, уходит Штеккель...

Картина рисуется необыкновенно живо.

Разве это не неизбежная картина внутренней жизни небольшой группы талантливых фанатиков, группирующихся вокруг носителя учения?

И разве библейская легенда не права, материализовав в образе Иуды неизбежный призрак подозрений, витающих перед очами создателя учения?

Разве образ этот не менее вечен и бессмертен, чем образ сомневающегося прозелита, желающего все познать на ощупь, всунув пальцы,— в фигуре Фомы неверующего[475]?

А сама обстановка? — И уж не отсюда ли и образ орды, поедающей старшего в роде, неотвязный образ в учении Фрейда?

А может быть, сама обстановка его окружения — неизбежное «возрождение» форм поведения, когда бытие поставлено в аналогичную атмосферу замкнутого клана и обстановку почти что родового строя?!

417

... Однако почему же я так горячусь, касаясь внутренней атмосферы группы ученых, давно распавшейся и во многом сошедшей со всякой арены актуальности?! Не считая того, что сам отец Сатурн достаточно давно почил от борьбы и схваток.

Конечно, оттого, что я уже с первых строк описания сошел с рельс описания обстановки внутри содружества Фрейда и что я давно уже описываю под этими чужими именами во всем похожую обстановку, из которой я сам выходил на собственную дорогу.

Такой же великий старец в центре.

Такой же бесконечно обаятельный как мастер и коварно злокозненный как человек.

Такая же отмеченность печатью гениальности и такой же трагический разлом и разлад первичной гармонии, как и в глубоко трагической фигуре Фрейда. И как лежит эта печать индивидуальной драмы на всем абрисе его учения!

Такой же круг фанатиков из окружающих его учеников.

Такой же бурный рост индивидуальностей вокруг него.

Такая же нетерпимость к любому признаку самостоятельности.

Такие же методы «духовной инквизиции».

Такое же беспощадное истребление.

Отталкивание.

---

* Впрочем, более подробные и злые языки древности донесли до нас чрезвычайно неожиданные и любопытные детали причин и поводов схватки Эдипа со своим отцом, которые мы обычно знаем только по версии Софокла. (*Прим. С. М. Эйзенштейна*).

Отлучение тех, кто провинился лишь в том, что дал заговорить в себе собственному голосу...

Конечно, я давно соскользнул с описания курии Фрейда и пишу об атмосфере школы и театра кумира моей юности, моего театрального вождя, моего учителя.

Мейерхольд!

Сочетание гениальности творца и коварства личности.

Неисчислимые муки тех, кто, как я, беззаветно его любили.

Неисчислимые мгновения восторга, наблюдая магию творчества этого неповторимого волшебника театра.

Сколько раз уходил Ильинский[476]!

Как мучилась Бабанова[477]!

Какой ад — слава богу кратковременный! — пережил я, прежде чем быть вытолкнутым за двери рая[478], из рядов его театра, когда я «посмел» обзавестись своим коллективом на стороне — в Пролеткульте.

Он обожал «Привидения» Ибсена.

Несчетное число раз играл Освальда.

Неоднократно ставил.

Сколько раз в часы задумчивости он мне показывал, как он играл его, играя на рояле.

Кажется, что привлекала его тема повторности, которая так удивительно пронизывает историю фру Альвинг и ее сына.

И сколько раз он сам повторно на учениках и близких, злокозненно по-режиссерски провоцируя необходимые условия и обстановку, воссоздавал собственную страницу творческой юности — разрыв со Станиславским[479].

Удивительна была любовь и уважение его к К[онстантину] С[ергеевичу] ...

даже в самые боевые годы борьбы против Художественного театра

Сколько раз он говорил с любовью о К[онстантине] С[ергеевиче], как высоко ценил его талант и умение!

Где, в какой поэме, в какой легенде читал я о том, как Люцифер[480] — первый из ангелов, подняв бунт против Саваофа и «быв низвергнут», продолжает любить его и «источает слезы» по поводу не гибели своей, не отлучения, но по поводу того, что отрешен от возможности лицезреть его?!

Или это из легенды об Агасфере[481]?

Что-то от подобного Люцифера или Агасфера было в мятущейся фигуре моего учителя,

несоизмеримо более гениального, чем всеми признанный «канонизированный» К[онстантин] С[ергеевич],

но абсолютно лишенного той патриархальной уравновешенности, принимаемой за гармонию, но скорее граничащей с тем филистерством, известную долю которого требовал от творческой личности еще Гёте.

И кто лучше, чем сановник веймарского двора, своей собственной биографией доказал, что эта доля филистерства обеспечивает покой, стабильность, глубокое врастание корней и сладость признания там, где отсутствие его обрекает слишком романтическую натуру на вечные метания, искания, падения и взлеты, превратности судьбы и часто — судьбу Икара[482], завершающую жизненный путь Летучего Голландца[483]...

В тоске по К[онстантину] С[ергеевичу], этому патриарху, согретому солнечным светом бесчисленно почковавшихся вторых и третьих поколений почитателей и ревнителей его дела, было что-то от этой слезы Люцифера, от неизреченной тоски врубелевского «Демона».

И я помню его на закате, в период готовящегося сближения с К[онстантином] С[ергеевичем].

Было трогательно и патетично наблюдать это наступавшее сближение двух стариков.

Я не знаю чувств К[онстантина] С[ергеевича], преданного в последние годы своей жизни творческим направлением собственного театра[и] отвернувшегося от него и обратившегося к вечно живительному источнику творчества — к подрастающему поколению, неся ему свои новые мысли вечно юного дарования.

Но я помню сияние глаз «блудного сына», когда он говорил о новом воссоединении обоих «в обход» всех тех троп, сторонних истинному театру, от предвидения которых один бежал на пороге нашего столетия и своего творческого пути, а другой отрекся десятки лет спустя, когда взлелеянный заботливой рукой Немировича-Данченко[484] бурьян этих чуждых театру тенденций стал душить самого основоположника Художественного театра.

Недолга была близость обоих.

Но не внутренний разлад и развал привели к разрыву на этот раз.

Вырастая из тех же черт неуравновешенности нрава, одного унесли к роковому концу биографии трагические последствия собственного внутреннего разлада,

другого — смерть...

Но в те долгие годы, когда, уже давно пережив собственную травму, я примирился с ним и снова дружил, неизменно казалось, что в обращении с учениками и последователями он снова и снова повторно играет собственную травму разрыва со своим собственным первым учителем...

в отталкиваемых вновь переживая собственное грызущее огорчение; в отталкивании — становясь трагическим отцом Рустемом, поражающим Зораба[485], как бы ища оправдания и дополнения к тому, что в собственной его юности совершалось без всякого злого умысла со стороны «отца», а принадлежало лишь творческой независимости духа «прегордого сына».

27*

Так видел я эту драму.
Может быть, недостаточно объективно.
Может быть, недостаточно «исторично».
Но для меня это дело слишком близко, слишком родное, слишком «семейная хроника».
Ведь по линии «нисходящей благодати», через рукоположение старшего, я же в некотором роде сын и внук этих ушедших поколений театра.
... Во время встречи с Цвейгом я, конечно, обо всем этом не думаю, а внимательно слушаю его.
Потом развлекаю его, показывая фотографии из фильма «Октябрь».
Он захлебывается от удовольствия и очень несдержанно хвалит их.
Хвалит каким-то странным, чуть-чуть плаксивым голосом, немного нараспев.
Он хочет хотя бы одну на память.
«Ах, как они хороши! Ах, как прекрасны!..»
Я предлагаю одну — по моему выбору.

«Ах, как прекрасны! Как хороши... (и не меняя напевного ритма!)... Я хотел бы другую (и снова)... Как хороши... Как прекрасны... Если вам не жаль...».
Конечно. мне не жаль.
Я его очень люблю.
Хотя «Амок» меня разочаровал.
И не удивительно; прежде чем прочесть его, я его слышал в детальнейшем пересказе... Бабеля[486].
И, боже мой, каким слабым отражением этого поразительного сказа показался подлинный «Амок»!
Рассказ я слышу вечером, на закате, на верхней веранде той дачи в Немчиновке, где я в верхнем этаже работал с Агаджановой над сценарием «Пятого года», а в нижнем — с Бабелем над сценарием... «Бени Крика»...
В перерывах объедаюсь мочеными яблоками, несущими аромат и прохладу из маленького ледника тут же в саду.
Почему «Беня Крик»?
Мой предприимчивый директор Капчинский[487] полагал, что, работая в Одессе над южными эпизодами «Пятого года», я между делом сниму... «Беню Крика»!
А в угловой беседке пили «зубровку» с Казимиром Малевичем, наезжавшим из города.
Упираясь кулаком в землю, он дивно рассказывал о монументальной потенции ослов.
Но, конечно, самыми удивительными были рассказы Бабеля.
И, черт его знает, на ловца и зверь бежит!

Кому же еще, как не Бабелю, встретить вечером по пути от станции Немчинов пост до дачи

костер ...

У костра — еврей...

У еврея виолончель...

Одинокий еврей играет на виолончели... у костра... в перелеске около станции Немчинов пост...

А потом Бабель рассказывает своими словами «Амока», и все стоит живое перед глазами: и ослепительная тропическая лунная ночь на палубе, и удивительная женщина, и аборт в грязной дыре предместья Калькутты, и трап, проваливающийся вместе с гробом в море, и ужасная грусть заштатного доктора, заброшенного в Индию.

Там же, между делом, кропаю «Базар похоти»[488] и «загоняю» в Пролеткино под псевдонимом... Тарас Немчинов.

Немчинов — понятно.

А Тарас — в порядке протеста против того, что Гришка, родив сына, называет его Дугласом (ныне это долговязый лейтенант второй Отечественной войны), а я настаиваю на Тарасе!

История с «Марией» Бабеля[489]. Мы никогда не сказали друг другу ни слова о ней. Но это было значительно позже.

А здесь, на даче в Немчиновке, я впервые узнал от него о Стефане Цвейге.

Потом встретился.

Потом получил от него письмо о работе над «Фуше».

Потом приглашение встретиться в Вене и вместе посетить Зигмунда Фрейда.

Приехать не удалось.

Больше не встречались.

Потеряли друг друга из виду.

В сорок втором году он покончил самоубийством в Бразилии. Вместе с женой, открыв газовый рожок.

Эрнст Толлер[490] повесился в 19[39] году.

Толлера встретил впервые в 1929 году в Берлине.

«Человек-масса» меня никогда не увлекал.

Зато «Эугена несчастного» считаю за великое произведение.

Толлера тоже смутил [как и Цвейга].

Принимал он меня в своих маленьких, чистеньких и чуть-чуть по-дамски слащавых комнатках.

Широким жестом: «Берите любое на память».

Что взять? Ничего не взять — обидеть...

На стене два ранних литографированных Домье — не очень хороших — в узеньких золоченых рамочках.

Чашку?

Какие-то вазочки?

Ищу того, что в этих комнатах в двойном комплекте...

Есть!

Мексиканский всадник — плетеная мексиканская игрушка, по фактуре и технике плетения похожая на наш российский лапоть.

Беру.

Через некоторое время оказывается ужасный конфуз.

Всадник принадлежал Елизавете Бергнер[491].

Удивительно — в дальнейшем пробыл в Мексике четырнадцать месяцев!

А из плетеных игрушек привез только толлеровского всадника ...

Правда, еще крокодила, которого подарил Капице[492].

Он собирает крокодилов во всех видах — вторит в этом Резерфорду[493].

Pulgas vestidas[494]. Лубки Хосе Гуадалупе Посады и многое-многое другое. Но из плетеных игрушек только всадника Толлера—Бергнер!

С Петром Леонидовичем Капицей мы познакомились впервые в Кембридже. 423

Он был тогда членом Тринити-колледжа и ходил в черной мантии.

Он показывал мне свою лабораторию, где я ничего, конечно, не понял, кроме двух вещей.

Во-первых, того, что там имелась электромашина, способная осветить что-то вроде половины Лондона, и что вся эта энергия была направлена на поле действия размером в несколько миллиметров.

Машина эта имела, кажется, какое-то отношение к ранним опытам расщепления частиц материи.

Но не в машине дело и не в самой материи.

Дело в одном соображении о роли времени, которое мне разъяснял Петр Леонидович.

А именно о краткости времени! — как средстве уберечься от действия неимоверной температуры, неизбежно сопутствующей такому колоссальному приложению энергии.

Действие этой энергии включается на столь короткое мгновение, что может реализоваться только «основное» ее действие, в котором заинтересован экспериментатор, а сопутствующие явления — как, например, чудовищно высокая температура — не успевают вступить в действие.

Я не уверен в том, что я точно передаю само описание, но самый «принцип» был мною уловлен именно в таком виде, и его не сумели вытеснить из памяти ни торжественность последовавшего за сим обеда за «high table»[495], за одним столом с профессурой и ректором,

под высокими, уходящими во мрак сводами готических нефов обеденного зала, ни латинские, антифонно на два голоса читавшиеся молитвы перед принятием пищи, ни всякие прочие причуды и обаятельные детали моих трех дней в обстановке колледжей Кембриджа...

Меня интересует Рокуэлл Кент[496].

Я его узнаю (помимо беглых репродукций с его путешествия по Аляске) толком по странной книжечке полукубического формата, черной с золотым заглавием, где его великолепные заставки, концовки и целые иллюстрации.

Все — на тему о китах.

Название книжки — «Моби Дик»[497].

«Моби Дик» — очень плохой фильм с участием в роли одноногого капитана Джона Барримора[498].

Когда-то видел.

Рисунки Кента великолепны.

Они меня интересуют двояко.

В первую очередь — в составе графических образцов для композиции кадра. (Иллюстрации к руководству, которое я планирую очень давно.)

Рядом с «Белыми ночами» Добужинского[499], «Версалем» Бенуа[500] (для случаев композиции необъятных горизонтальных партеров я имел дело с этой же проблемой при съемке пирамид и остатков храмов в Сан-Хуан — Тетиуакан), полотнами Дега (первопланная композиция), Караваджо[501] (поразительные ракурсы и размещения фигур не в «поле кадра», то есть в контуре кадра, а в отношении к плоскости кадра) и т. д.

Повторяется история с Бердслеем[502]:

я купил пьесу «какого-то» Джонсона из-за иллюстраций к ним Бердслея.

Пьеса оказалась «Volpone» Бен Джонсона[503].

Случайно ее прочел и по уши навсегда увлекся великим Беном.

Так и здесь.

ТВОРЕНИЯ ДАГЕРА [504]

Память хранит бесчисленные впечатления от первых встреч.

Первая встреча с Бернардом Шоу.

Первый небоскреб.

Первые встречи с Мак Сеннетом[505] и Гордоном Крэгом.

Первый раз на метро (Париж, 1906 год).

Первая встреча с королевой платиновых блондинок Джийн Харлоу на фоне павлинов, на мраморном парапете, который окаймляет подкрашенную голубую воду «свимминг-пула» * при отеле «Амбассадор» в Голливуде...

Первая вдова великого писателя — Анна Григорьевна Достоевская. Для этой встречи я даже впервые, еще мальчиком, специально прочел «Братьев Карамазовых», чтобы было о чем говорить с великой вдовицей. Однако разговор не состоялся, встреча ограничилась только встречей: я променял разговор на гигантский кусок черничного пирога, уведенный со стола угощений, и партию тенниса...

Моя первая встреча с кинозвездой па почве Америки. Это был .. Рин-Тин-Тин — первая звезда, с которой мы встретились и вместе снимались. Это было в Бостоне, где и он и я выступали в двух соседних кино — каждый перед своей картиной...

Первый живой писатель был дядюшка мой, отставной генерал Б[утовский], писавший рассказы для «Русского инвалида».

Он был чрезвычайно скуп в быту. Настолько скуп, что умер от разрыва сердца в день национализации военных займов в 1917 году.

---

* — «плавательного бассейна» (*англ.*).

Не менее скуп он был и в литературном ремесле. Он не тратил, например, времени на описание природы. «...Был один из тех рассветов, которые так неподражаемо описывает Тургенев...» — можно было прочесть среди других перлов его генеральского пера.

В свободное от литературы время сей боевой генерал в кровь дробил могучим кулаком челюсти своих денщиков ...

И даже мой первый фильм я помню довольно отчетливо.

Это тоже было в Париже. В 1906 году.

Восьми лет от роду я впервые видел кино и впервые же — творение Мельеса *.

Это был типичный для него полутрюковой фильм [506], из которого я до сих пор помню затейливые эволюции полускелетной лошади извозчичьей пролетки ...

Все эти первые встречи, каждая по-своему, отмечены своей остротой.

И одной из самых острых по впечатлениям первых встреч была в Америке [встреча] с творениями Дагера.

Не знаю, то ли они мне никогда раньше не попадались в руки, то ли я не обращал на них внимания, то ли, целиком увлеченный «левой фотографией», никогда их просто не замечал.

Среди других несбывшихся постановочных проектов я в Голливуде должен был ставить историю капитана Зуттера [507], на чьей земле впервые в Калифорнии было найдено золото.

Как многие другие, и этот фильм не осуществился...

Однако я ради него немало изъездил Калифорнию.

Я видел и форт Зуттера в столице Калифорнии — Сакраменто.

В какой-то крупной фирме в Сан-Франциско, производившей уже не помню что, мне показывали хранящуюся там реликвию — пилу из лесопильной мельницы Зуттера, где был найден первый золотой песок.

В каких-то отдаленных местечках Калифорнии я посещал подслеповатых старушек, помнивших, как «капитан» сажал их, тогда еще крошечных девочек, на свои мощные колени всадника и заставлял подпрыгивать.

Постепенно из обрывков впечатлений и пережитков традиций (в Сакраменто, например, еще сохранились состязания в ... ращении бород. Побритые в один и тот же день и час участники состязания через определенный промежуток времени сверяют растительные достижения своих подбородков), из облика и обихода людей сла-

* И вот лет сорок спустя из того же Парижа, из газеты «France-tireur» (6 марта [19]46 г.) приходит вырезка (в связи с показом «Ивана Грозного»). Начало ее гласит: «Для киножурналистов моего поколения есть известное число белых камешков, которыми мы отмечаем уже длинную дорогу. Этими опознавательными знаками для «мальчиков- с -пальчик», вышедших из этого возраста, являются имена Мелье[са], Чарли Чаплина, Эйзенштейна. Есть и другие имена, но имя Эйзенштейна всегда в числе первых...». (*Прим. С. М. Эйзенштейна*).

галось ощущение атмосферы старой Америки сорок восьмого года. Америки эпохи первой золотой горячки, Америки этапа, предшествующего гражданской войне, но вместе с тем и Америки, уже неизбежно враставшей в круг проблем, для которых эпоха Линкольна[508] должна была оказаться эпохой разрешения одних проблем и возникновения новых.

Эти пути и перепутья проносят нас от портиков тихих провинциальных домиков с традиционными качалками и забывающимися в них в воспоминаниях старушками к суровым пейзажам, где выворачиваемый драгами щебень в виде серых холмов и гор погребает под собой зеленеющие кругом поля и луга. И кажется, что пейзаж этот говорит о том, как жажда золота пожирает органическую радость природы...

Недаром волновались мои американские хозяева, когда я темой сценария выбрал «Золото» — роман Блеза Сандрара о капитане Зуттере.

«Допускать большевиков до темы золота?..» — они качали головами и в конце концов засунули проект всей затеи под сукно.

Может быть, и не напрасно.

Уж больно остро вопил калифорнийский пейзаж окружения приисков о всех нелепостях жажды золота, что несется таким же вопиющим обличением из самой биографии Зуттера и со страниц романа о приключенческой его жизни...

Однако странствия по следам путей колоритного капитана приводят нас еще к одному портику.

Это портик местного музея.

Имя городка я уже не упомню.

Музей скромен.

И две-три подлинные реликвии эпохи Зуттера — какие-то пуговицы, поля фетровой шляпы и, кажется, шпоры — здесь любовно окружены чем попало из того, что относится к тем же годам и эпохе.

Бисерные мешочки, подсвечники, треснувшие чашечки, вышитые картинки, каминные щипцы, сахарные щипчики.

И две-три витринки.

И в них-то — откровение.

Впервые увиденные и понятые мною дагерротипы.

Маленькие, частью почти черные, относящиеся к периоду цинка, или с лукаво-зеркальной, подмигивающей поверхностью, лишь при определенном повороте стеклянной поверхности дающие увидеть изображение, заключенные в маленькие коробочки — складни, внутри которых они обведены тонкой гофрированной рамкой из медных пластинок, тонких, как фольга.

С тиснеными букетами на наружной крышке.

И с куском живого образа, живым куском эпохи, образцом живого национального характера внутри.

Вероятно, количество прочитанного о прошлых днях Калифорнии, вероятно, бесчисленные рассказы и прежде всего полное погружение в эти ушедшие дни — оказались магическим ключом к тому, чтобы эти предки нашей нынешней фотографии вдруг с такой интенсивной жизненностью потянулись ко мне из-под запыленных стекол маленьких витрин.

Впрочем, эпитет «запыленных» — здесь не более как словесная пошлость и штамп; если «витрина», то непременно «запыленная», совершенно так же как если «сирота», то непременно «бедная, но честная»!

Витрина — совсем не запыленная.

Наоборот — начищенная и даже лоснящаяся, совершенно так же как линолеум пола, мебель и... сами экспонаты, которые, несмотря на всю свою древность, сверкают блеском и новизной.

«Патина * времени» здесь не в моде.

И музейчик чистотой и антисептикой равняется по соседней закусочной и «драгстору» **, по «филлинг стейшин»*** и телеграфной конторе отделения «Вестерн Юнион».

И вместе с тем прошлое, если не древность, другой мир, другое столетие глядит на вас живыми глазами из этих крошечных раскрытых створок, где на одной половинке—слегка облезлая и поблекшая бархатная подушечка оранжевого, вишневого или шоколадного цвета, а с сдругой стороны на вас смотрят глаза, проборы, усы и бородки покроя «дядя Сэм» бесчисленных, ныне большей частью анонимных, а когда-то таких известных и именитых первых людей своих городишек, таких подвижных, деловых и деловитых американцев сороковых, пятидесятых и шестидесятых годов!

Вот они.

Их жены.

Дети.

Молодые люди, пришедшие из глухой дали в первые американские города.

Вот они у начала карьеры.

Впервые часовая цепочка поперек светлого жилета.

Поза несколько натянута.

Шея немного слишком прямолинейно торчит из очень низкого выреза воротника.

Громадный замысловатый узел галстука как бы спорит с узловатостью громадных рук.

В сгибах пальцев еще как бы читается охват ручек плуга, прежде чем эти пальцы привыкнут водить еще не ручкой пера, но гусиным пером по счетным книгам контор, по кассовым книгам бан-

* — Зеленоватый налет на бронзе.
** — аптеке (*англ.*).
*** — бензиновой колонке (*англ.*).

ков, по судейским записям юристов и юридическим документа адвокатов.

Вот они в разгар благополучия.

Линии часовой цепочки вторят поперечной складке ослепительных жилетов. Они — штофные, бархатные, вышитые. Округлость брюшка морщит и вытесняет их незыблемую поверхность.

И незыблемость кажется перешедшей в спокойный взор, потерявший широкую раскрытость удивленной юности и молодости, впервые встречающейся с жизнью.

Посадка комфортабельная.

И есть что-то подобострастное в том, как чопорное плюшевое кресло старается свои от природы неудобные локотники с максимальной комфортабельностью расположить под локти мистера со энд-со *, достигшего благополучия, признания, общего уважения.

Как зеркальце ларинголога, играет зайчиком поверхность другого дагерротипа, более раннего. Между взблесками его поверхности вы улавливаете мимолетные очертания бледных клеток.

Это — пышное разнообразие шелковых клетчатых тканей, в которые облачены жены и матери благополучных джентльменов.

Изысканные белые гофрированные чепцы шлемами охватывают не менее затейливо гофрированные локоны причесок.

Бант и шаль завершают обрамление бесконечного разнообразия лиц.

Хитроумный метод Дагера и Ньепса[509] постепенно вытеснил прежнего американского живописца, ездившего из городка в городок, от фермы к ферме, писавшего фамильные портреты в манере будущего таможенника Руссо[510], расписывавшего знакомыми пейзажами пространство стен над каминами и возившего картинки заранее изготовленных живописных торсов сидящих фигур в кружевных чепцах, черных шелковых в талию затянутых платьях и небрежно накинутых шалях, но ... без лиц.

Лица вписывались с натуры по образу и подобию заказчиков.

Почти так же традиционны позы на дагерротипах. Но, боже мой, какое разнообразие лиц, какие животрепещущие следы биографий в этих складках лиц, двойных подбородках, морщинках около глаз, победоносно вздернутых носах людей, достигших успеха, или печальных юношеских лицах из-под конфедератских своих кепок[511], как бы ожидающих близкого конца в лазаретах, так безжалостно и трогательно описанных в листах записей и дневников «великого седого поэта» Уитмена, помогавшего скрашивать последние мгновения не одному десятку их в госпиталях Вашингтона ...

Существует мнение — и, вероятно, небезосновательное,— что задатки любых пороков заложены даже в самых порядочных людях.

Так, например, влечение к краже.

---

* — такого-то (*англ.*).

Не знаю, как обстоит дело с людьми абсолютной нравственности, к которым я себя причислить не могу, но лично я отчетливо знаю за собой подобные острые позывы на незаконное присваивание чужой собственности.

Помню, как против воли тянулись руки к перочинному ножу, чтобы вырезать из старинного фолианта сборника фарсов Ганса Сакса[512] титульный лист с его гравированным портретом.

Это было очень давно, в период моих первых увлечений народным театром и площадным фарсом.

Ганс Сакс был, кажется, первым автором, чьи фарсовые диалоги мне пришлось читать в оригиналах.

Это тоже была первая встреча.

И он казался мне единственным и непревзойденным.

Не знаю, какие силы еще не изжитых черт нравственной благовоспитанности удержали меня от того, чтобы не изуродовать этот уникальный экземпляр Румянцевской библиотеки, хранивший портрет моего тогдашнего идола.

Вероятно, это было глухое предчувствие того, что он вовсе не непревзойденное совершенство, как и оказалось позже, когда я познакомился с плеядой фарсов французских,итальянских, испанских, японских или староанглийских.

... Такой же страшный позыв электрическим током пробежал по моему спинному хребту в тихой комнатке маленького музея крошечного американского городка.

Выдавить стекло витринки!..

Непрактичная бредовость подобной затеи входит в сознание почти одновременно с самим вожделением.

След вожделения остается только в слегка раскрасневшихся от волнения щеках да в как-то особенно по-мальчишески заблестевших глазах.

Ведь яблоки, груши и орехи мальчишки воруют совсем не из алчности, а на добрых три четверти из чувства спортивного азарта!

Витрина осталась цела...

Но зато с этого дня начинается жадный, рыскающий, собачий бег по лавчонкам старьевщиков, магазинам случайных вещей и маленьким антикварным «кьюрио шопс» *, которых так много под затейливо изогнутыми металлическими вывесками по пути из Лос-Анжелоса в Санта-Монику или Пасадену[513].

И тут, к большому своему конфузу, я обнаруживаю, что пленившие меня фотообразы прошлого здесь никак коллекционерски не котируются.

И вместе с тем мало-мальски приличные экземпляры, во много раз лучшие случайного набора в маленьком музее, очень часто в высшей степени дороги.

---

* — антикварным лавкам (*англ.*).

Оказывается, любители собирают не образы и картинки, а футляры, складни, в которых перевозились, разъезжали и сопутствовали владельцам эти ранние фотообразы, совершенно так же как ныне каждого доброго американца сопровождает до определенного возраста складень с образами «поп энд мом» (папы и мамы), а после определенного возраста — такой же складень с «уайф энд киддз» (жены и детей).

Среди этих футляров-складней, действительно, есть очень интересные, не только тисненой кожи, но еще и из мастики, похожей на резной камень... Впрочем, на черта мне футляры! Меня увлекает кусочек живого духа прошлой Америки, подобно сказочному джину, живьем ухваченному этими створками футляра.

Несколько подобных староамериканских джинов я любовно храню в глубинах книжных шкафов.

Иногда я вынимаю их.

Стираю с них пыль.

И вот уже на время в вольных образах воображения передо мною проносятся картины как бы из этих футляров на волю выпущенных событий прошлого Америки.

Еще до капитального творения Глэдис Митчелл[514] или знакомства с «Антони Адверз»[515] * эти чудодейственные стеклянные и цинковые пластинки наводили фантазию на воссоздание удивительно колоритного прошлого Америки, ее городов, возникавших на местах буйволовых стойбищ или становищ кочевых вигвамов индейцев, вокруг маленьких церковок миссионеров, заброшенных среди просторов девственных лесов и прерий, или на базе кораблей, которые, причаливая к прибрежной маленькой миссии имени святого Франциска, навсегда запускали якоря в гостеприимную бухту, засыпали песком расстояния от собственного борта до борта соседа, возводили на палубах этажи и становились первыми домами будущего города Сан-Франциско!

Закрывается крышечка футляра.

Защелкивается неизменный крючок.

Задвигается ящик стола или захлопывается дверца шкафа, где он хранится.

И на многие месяцы снова скрываются воспоминания о тех видениях, в которые я когда-то заглядывал, чувствами и мыслями переносясь в биографию капитана Зуттера и Америку эпохи его окружения.

---

* Романы «Gone with the wind» [«Унесенные ветром»] Gladys Mitchell и «Antony Adverse». (*Прим. С. М. Эйзенштейна*).

МУЗЕИ НОЧЬЮ

По музеям вообще надо ходить ночью.

Только ночью, и особенно в одиночестве, возможно слияние с видимым, а не только обозрение.

Особенно когда в нашей Третьяковке, например, все, вплоть до икон, опошляется казенным набором фраз профессионалов-поводырей.

Может быть, и вовсе не слепые группы посетителей, гурьбой следующие за ними, явно... слепнут от наличия поводырей. Слепнут не потому, что поводырь — неотъемлемая часть слепца. Но потому, что эти малосимпатичные барышни с высохшим сердцем за плоской грудью, прикрытой джемпером, уводят посетителя от непосредственного ви́дения и восприятия в сторону скучных рассуждений и недалеких умозаключений.

Мозг от этого не просветляется, а зрение — глохнет.

Еще хуже днем в международных музейных базарах.

Не могу без содрогания вспомнить Лувр.

В последние годы до войны его перестроили.

Но я еще помню его во всем банном блеске пестроты отделки залов и шумливости глубоко безразличной толпы чем-то средним между почтамтом и фойе оперного театра.

Стены увешаны шедеврами так густо, как будто выклеены марками.

Женщины на полотнах кажутся отогревающимися в потной животной теплоте тучных стад посетителей.

Их округлые или аскетические у примитивов тела лоснятся фактурой холстов.

И кажется, что среди этой базарно разлагающей атмосферы эти Венеры, Дианы или Европы готовы вылезть из своих рам, как

вылезают из ванн беспощадно рыхлые женщины на едких пастелях Дега, чтобы, взяв под ручку посетителя попосастее, увести его к себе за оливковые, пунцовые или вишневые занавески «первых планов» покинутых ими холстов.

Если ... если эти дамы прошлого не отгорожены замком и решеткой от слишком жадных рук посетителей.

Такова судьба «Джоконды»[516] после небезызвестных похождений великой незнакомки по рукам международного жулья.

Решётка и замок кажутся поясом целомудрия, надетым на нее во избежание новых эскапад.

Однако пояс целомудрия — это уже экспонат другого музея — музея Клюни.

В этом музее прекрасные образцы Ренессанса и готики Франции.

Деревянная скульптура.

Оружие.

Предметы обихода.

Но стада посетителей здесь устремлены только в одну сторону, только к одной цели.

Вот он лежит,
на фиолетовой подушечке,
под стеклом.
Зубастый и непроницаемый.
Пояс целомудрия.

Это своеобразное металлическое седло, железное «жди меня», хранившее неприкосновенность жен в долгие годы военных походов их повелителей по горячим пескам Святой земли.

Озорные рассказы прошлого говорят о том, что у ключей бывали дубликаты...

Нагулявшись по залам, подхожу к старому сторожу-хранителю.

«Там, там!» — кричит он мне хриплым голосом.

Я еще не успел задать вопроса,
а он уже экспансивно машет руками, протягивая указательный палец в угол переполненной залы.

«Там!»

Бедный старик! Я ищу совсем не того.

Я двигаюсь совсем не в сторону пояса целомудрия (я уже нагляделся на него вдоволь!).

А ты, завидев посетителя, подходящего к тебе с вопросом, не допускаешь у него иной мысли, кроме любопытства по поводу местонахождения этого игривого предмета.

«Там, там!» — мимирует и жестикулирует престарелый француз, полагая, что очередной перед ним турист — я — не задаю вопроса только потому, что я иностранец, не знающий языка.

«Там, там»,— тысячу раз в день ему приходится показывать на этот угол.

Но привычная реплика у него застревает в горле: этот странный посетитель ищет не пресловутый пояс. Он всего-навсего хотел бы узнать, где находится туалетная комната.

...Музеи днем настраивают на легкомысленный лад.

Рыщем по музею Тауэра[517] в Лондоне.

Он поражает набором лат.

Вот стоит на лестнице главного входа, широко раздвинув ноги, стальная оболочка Генриха VIII.

Громадный кованый шар живота надменно выдвинут вперед.

Локти прижаты.

Ноги — растопырены.

Кажется, что обитатель этих лат только что на мгновение отлучился, сохранив свой отпечаток в изгибах железных листов, как сохраняют складки материи следы изгиба фигур.

Латы кажутся стальным пиджаком, навсегда сохранившим характер и повадку их плотоядного носителя.

Латы. Латы. И латы.

Ходим между ними вместе с чудным профессором Кингс-колледжа[518] рыжим мистером А[йзексом].

Близорукие добрые светлые глаза, ироничный ум, неизбежный у знатока прошлого, особенно если его специальность — эпоха театра Шекспира, повадка диккенсовского персонажа, черные перчатки и неотлучный черный зонтик и калоши в любое время дня и года.

С ним же мы рыскали вдоль старинных уличек Оксфорда, где каждый дом имеет свою особенную историю и свою дату.

И каждую дату и каждую историю каждого домика знает этот неисчерпаемый кладезь познаний, скрывающий насмешливые щелки глаз за толстыми очками без оправы.

Впрочем... Во взгляде я уверен. В очках — нет.

Может быть, он их не носит.

Но они так просятся в ансамбль к зонтику и калошам, что я не могу удержаться от того, чтобы не надеть их на него, хотя бы в виде пенсне с цепочкой!..

Так имели очки и пенсне неотразимую привлекательность для наших бойцов Первой Конной армии в годы гражданской войны. Боец считал высшим достижением элегантности — очки или пенсне. По две-три пары очков подчас украшали молодого лихого вояку, видевшего в них не то эмблему солидности, не то символ учености, но, во всяком случае, нечто из ряда вон выходящее.

... Он же водит меня по Хемптон Корту[519] и Виндзору[520].

Там мы любуемся героическими композициями Мантеньи[521] и причудливым «Похищением Ганимеда» Рубенса. Ганимед здесь —

толстый мальчишка лет шести-семи. Смертельный перепуг его разражается струйкой, которую не может удержать мальчуган.

Струйка эта вошла в русскую литературу.

Именно она заставляет Пушкина вспомнить при описании гор в «Путешествии в Арзрум» сходство гор этих с пейзажем фона этой картины, и именно потому, что и там сквозь туманы низвергаются струйки — струйки горных водопадов.

... В Виндзоре нам не везет.

Открыт только замок.

Музей закрыт.

Это лишает меня возможности увидеть карандашные рисунки Гольбейна[522]. Жаль!

Еще более жаль — не увижу собрания манускриптов Леонардо да Винчи.

Приходится удовольствоваться молитвенным лицезрением его почерневших записных книжечек в витринах другого музея-базара — «Викторня энд Альберт Мюзиум»[523] в Лондоне.

Отчасти компенсирует Итон[524].

Этот холодный каменный мешок, куда учеником на десяток лет вперед записывается молодой джентльмен в самый момент его рождения.

Это первое звено воспитания будущего английского джентльмена во всей нерушимости британских традиций.

Собственно, ничего не понятно в образе британца, и британца — государственного деятеля в особенности, без того, чтобы [не] посетить очаги его последовательного формирования — Итон, Кембридж (или Оксфорд), Лондон с Тауэром, Вестминстером[525], закрытыми клубами и Уайтхоллом[526].

Итон. Опять тюдоровские арки.

Газоны.

Эффект в «манере Домье» от итонских цилиндров[527] в сумерки.

Классная комната, лишенная стекол, как при королеве-девственнице[528].

Непомерные столбы, идущие вдоль середины помещения, неспособны компенсировать отсутствие тепла.

Но столбы эти — реликвии победы над разбитой «Великой армадой»[529]. «Великая армада», с малых лет известная по страницам истории, всегда казалась легендой — чем-то вроде Летучего голландца или «Старого моряка» Кольриджа[530].

Здесь — в этих мачтовых столбах, ставших пилонами и толстыми школьными партами под потомками победителей,— здесь армада становится реальностью.

У мальчишки — все равно, наследственный ли он лорд, принадлежит ли он к лучшим семьям или к подонкам, — у мальчишки всегда непреодолимое желание: резать парту ножом.

Но парты Итона — реликвии.

На толстенных досках их есть следы порезов ножами.

Но и эти порезы по давности своей — не меньшие реликвии.

Современных порезов на них [партах] не видно.

Естественный позыв мальчиков метить окружающее начертанием собственного имени в Итоне рационализирован и приведен в некие культовые формы.

Этажом выше, рядом с комнатой, где хранятся розги, имеющие хождение и по сей день, имеется специальная комната.

Если нижний этаж поражает полной наготой холодных каменных стен, то здесь — небольшая комнатка, сплошь выложенная деревом.

Этим она напоминает комнату Виндзорского дворца, чем-то, не помню, чем именно, связанную с памятью кардинала Уолси[531].

Эта комнатка, совсем не такая уж маленькая, отведена для удовлетворения естественного инстинкта подрастающего джентльмена.

Здесь он безнаказанно дает волю своему импульсу — врезать в мягкие части дерева угловатое начертание своего имени.

Так он будет поступать всю жизнь.

Не преодолевать жадного позыва инстинкта,

но систематизировать обстановку и поле его приложения,

рационализировать формы проявления своих импульсов.

Но тем неумолимее, сохраняя внешнюю бесстрастность, вонзать беспощадность своего волевого импульса в тело раз поставленной перед собой цели и задачи.

Этим британские джентльмены похожи на небезызвестного студента из рассказов Аркадия Аверченко.

Он решил безумствовать.

Но, привычный к студенческой расчетливости, прежде чем разбивать что-либо из окружающего, он точно справлялся о стоимости предмета.

После чего в «безудержном порыве» разгула разбивал то, что оказывалось ему по карману.

От этого самый «пыл», введенный в строгое русло, не только не ослабевал. Наоборот. Даже возрастал.

Так и с британским джентльменом.

Однако пока что в Итоне это — не более собственного имени, врезаемого вместе с датами и инициалами в деревянную облицовку стены.

Еще не тавро, выжигаемое на новом объекте приобретения. Еще не знак принадлежности и власти. Только имя как имя.

Имена располагаются столбиками.

В столбиках по нескольку раз подряд повторяются одни и те же фамилии.

Братья?

Сличаем даты.

Нет!
Прадед.
Дед.
Отец.
Сын.
Внук.
Правнук.
Несколько поколений Шелли.
Несколько — Байронов.
Бесчисленных лордов.
И самых уважаемых фамилий Великобритании.

И эти столбики фамилий разной степени потускнения в зависимости от количества лет, в течение которых на них оседает пыль проходящих столетий, кажутся позвоночниками одного несгибающегося хребта чопорной и строгой фигуры британского джентльмена, каким он стоит в представлении и сознании других народов.

...Но вернемся в Тауэр.

До этого я прослушал лекцию м[исте]ра А[йзекса] по кафедре

литературы в Кингс-колледже.

Облаченный в докторское крылатое облачение, отчего еще ярче пылали огненные опушки его полысевшего сверкающего черепа, он только что в порядке подношения редкому посетителю выбрал темой... энергичность языка елизаветинцев.

Два часа льется непрерывный поток цитат и образцов этой полнокровной, чувственно образной речи, словообразования и сочные метафоры которой можно, казалось бы, мять руками, как девок в тесноте стоячего партера «Глобуса», «Лебедя», «Блэк Фрайерс» [532] или других театров великой эпохи.

Вероятно, веселый дух безудержных елизаветинцев, магически вызванный к жизни магом, облаченным в докторскую крылатку, сопутствует нам при этом посещении Тауэра.

Мы вместе с ученым моим спутником позволяем себе мальчишескую выходку.

По всей иерархической лестнице —
от сторожа зала
к сторожу отдела,
от сторожа отдела
к хранителю отдела,
от хранителя отдела
к хранителю раздела,
от хранителя раздела...
к директору —

растет недоумение в ответ на заявление-протест двух посетителей, одного английского и одного иностранного, что публику вводят в обман.

Публику вводят в обман «неполнотой в экспозиции лат».
У лат скрыта одна важнейшая деталь.
У всех лат — поголовно.
(Если «поголовно» — выражение, уместное для данного случая.)
Недоразумение разъясняется.
Оба посетителя ссылаются на Эрмитаж, где латы представлены целиком.
Так оно и есть. Известно, что рыцари носили каждую железную штанину одетую врозь.
Между ними полагался еще отдельный малый стальной предохранитель, нагло торчавший из-под стального прикрытия нижней части рыцарского живота.
Прекрасные образцы рыцарских доспехов из собрания Эрмитажа так и стоят в безмолвии отведенных им зал Зимнего дворца.
Пуританские хранители Тауэра лишили своих стальных рыцарей этого существеннейшего атрибута мужественной агрессивности.
Раблезианский подтекст протеста[533] по поводу «неполноценности» лат прежде всего доходит до директора,
от директора к хранителю раздела,
от него к хранителю отдела,
к сторожу отдела,
к сторожу зала
и даже к пузатым латам Генриха VIII.
Кажется, что они сотрясаются хорошим, жирным, фальстафовским смехом, который от кабинета директора вниз по всей иерархической лестнице прокатывается хохотом под сводами Тауэра по поводу темы протеста двух придирчивых посетителей: одного английского профессора литературы и одного путешествующего иностранца...
...Директор музея древней культуры племени майя в городе Чичен-Итца (на полуострове Юкатан) вздумал меня провести по залам музея ночью, когда нет посетителей.
Музеи ночью,
особенно музеи скульптуры,—
удивительны!
Никогда не забуду ночной прогулки по залам античной скульптуры Эрмитажа в белую ночь.
Я тогда снимал сцены «Октября» в Зимнем дворце и во время каких-то перестановок света прошелся соединительными переходами из Зимнего в Эрмитаж.
Зрелище было фантастическим!
Молочно-голубая мгла вливалась в окна с набережной.
И в голубой мгле казались реющими и оживающими белые тени белых тел греческих статуй.
... В музее Чичен-Итцы случилось иначе.

Ночи там кромешно темные.

Тропикальные.

Их даже не освещает Южный Крест, который стыдливо вылезает на мексиканский небосклон только маленьким концом, совсем около нижнего края пышной астрономической карты звездного неба, распяленной над Юкатанским полуостровом и Мексиканским заливом.

А в музее перегорело электричество как раз в тот момент, когда мы переступали через порог сокровенного «секретного отделения» музея, где хранится запечатленный в камне разгул чувственного воображения древних майя.

Они [статуи] еще выигрывали в причудливости, нелепости, диспропорции и ... масштабах оттого, что внезапно выхватывались из темноты зажигавшейся спичкой, вспыхивавшей то там, то здесь.

Толстой где-то, не то в «Детстве», не то в «Отрочестве», описывает эффект молнии, освещавшей вспышками мчащихся лошадей.

Вспышки были так мгновенны, что успевали выхватить только по одной фазе движения фигур лошадей.

Лошади казались неподвижными...

От неожиданных вспышек спичек в разных концах зала, заставленного каменными неподвижными чудищами, эти чудовища, наоборот, казались оживающими.

От изменения световых ракурсов во время световых перерывов при затухании спичек казалось, что за промежутки темноты каменные чудища успевали менять положения и перемещаться, с тем чтобы с новой точки глазеть на нарушителей их векового покоя своими широко раскрытыми, круглыми навыкат, мертвыми, гранитными глазами.

Впрочем, по вполне понятной причине у большинства из этих каменных чудищ, воздымавшихся из темноты, глаз и вовсе не было.

Были же глаза в особенности у тех двух бочковидных округлых богов, к которым меня сквозь каменные рифы прочих — в основном эллипсоидных — вела гостеприимная спичка хранителя сих драгоценных пережитков древности.

Свет и тени прерывались.

Переплетались.

Следовали в очередь друг за другом.

Но непрерывно льется речь моего Вергилия [534], водившего меня этим темным кругом преисподней ранних представлений человечества.

Факты за фактами из истории поверий о богах, одаренных «двоякой силой», вьются без устали сквозь эту смену света и тьмы. Сама смена тьмы и света начинает казаться сплетением светлого разума с темными глубинами человеческой психики.

Навстречу мне приветливо улыбаются два гранитных шаровидных бога, обладающих этой совершенной силой.

Почему их двое?

Каждый из них устроен (или устроена) так, что не нуждается вовсе в партнерше (или в партнере?).

Убедиться в этом можно только на ощупь.

Не только потому, что в зале темно.

Но потому, что сам предмет исследования затаен глубоко под глобусами животов.

«Не опасайтесь прикосновения,—говорит мне мой проводник,— прикосновение это считалось, да и до сих пор считается целебным и снабжающим прикасающегося великой силой. Вы чувствуете, как сильно стерся гранит...»

И в памяти проступает известная статуя Петра в одноименном соборе в Риме.

Нога, наполовину сцелованная губами истово к ней припадавших.

Здесь дело проще и явственнее.

Прикосновение, хотя бы символическое, к этим статуям богов есть приобщение к ним самим. Прикосновением к их «двоякой силе» касающийся сам приобретает часть этой сверхчеловеческой силы.

Чудодейственная сила оправдывает себя.

Внезапно вспыхивает электричество, и конец нашего паломничества к богам, включившим в себя противоречия, мы заканчиваем в желтоватых лучах электрического света.

Таинственное ушло вместе с сумраком теней.

Их спугнуло бесстыдное безразличие электрических лампочек среднего накала.

Освещенные рыжеватым их светом, круглые вытаращенные гранитные глаза моих таинственных знакомцев кажутся бессмысленными и глупыми.

Так в слепящем и неверном электрическом свете здравого смысла нелепицей кажется и все, связанное с ними.

Но стоит перегореть лампочке или перехватить дыхание у динамомашин электрической станции,— и вы целиком во власти темных подспудных сил и форм мышления.

Сплетение же световых озарений с провалами мрака дает и на путях воображения такие же феерические прогулки по таинственным путям искусства, какими мы шли вначале по этим залам, когда на нас как будто надвигалась своеобразным «Ночным дозором» Рембрандта игра светотеней на телах вертикальных каменных чудищ, лишенных бород, усов, веселых глаз, пышных шляп и шарфов фламандских блюстителей порядка.

...По-настоящему музеи следует посещать в одиночестве и ночью...

442 ... При встрече моей с Мексикой она мне показалась во всем многообразии своих противоречий, как бы проекцией вовне всех тех отдельных линий и черт, которые, казалось бы, в подобии комплекса-клубка я носил и ношу в себе.

Простота монументальности и безудержность барокко — в двух его аспектах, в испанском и ацтекском...

Двойственность этих симпатий повторяется вновь в одновременном увлечении строгостью белизны костюма пеона — костюма, который и цветом и прямолинейностью силуэта кажется первым шагом — tabulà ras'ой [535] костюма вообще.

И рядом перенагруженные золотым шитьем скульптурности золотых и серебряных барельефов, горящих поверх синего, зеленого, оранжевого и вишневого атласа из-под черных шапочек героев участников корриды.

Перенагруженность, перекликающаяся с обилием мантонов * и мантилий их поклонниц из черных и белых кружев, высоких испанских гребней, вееров, горящих, переливающихся и сверкающих по воскресеньям под палящим зноем на ступенчатых уступах зрительских мест вокруг арен «крови и песка» [536].

И те и другие были мне дороги и близки.

И тем и другим я был созвучен.

И те и другие казались мне созвучными мне.

И в массу тех и других я одинаково жадно вгрызался объективами несравненной кинокамеры Эдуарда Тиссэ.

Тропики откликались на дремотную чувственность.

---

* — большой платок, шаль (*испан.*).

Казались воплотившимися в сплетение бронзовых тел подспудными блужданиями чувственности; казалось, что здесь в перенасыщенной, переразросшейся алчности лиан, свивающихся как тела, и тел, переплетающихся как лианы, они глядятся в зеркало и видят, как вглядываются черными миндалевидными глазами девушки Техуаны в поверхность дремотных заводей тропиков и любуются цветочными уборами, отсвечивающими на золотистой поверхности их тел.

Воплощением во мне казалось и залитое лунным светом, мерно дышавшее обилие сжатых в объятиях друг друга тел солдадер * и мужей их — солдат, тел раскинутых во всю ширь восьмигранного дворика маленькой крепости, своими фортами оберегающей тихоокеанский порт Акапулько. (От кого? — Разве что от стай пеликанов, скривив голову в бок, стрелой кидающихся в янтарного цвета воды залива.)

Тела дышат мерно и в унисон, и кажется, что дышит сама земля, то здесь, то там белеющая покрывалом, стыдливо накинутым на пару среди чернеющих под луной тел других, ничем не прикрытых тел. тел, не знающих стыда, тел, считающих естественным то, что естественно для них, и естественно не нуждающихся в сокрытии.

Медленно обходим мы вместе с сержантом узкий парапет узких бойниц, глядя вниз на это кажущееся сверху поле боя, когда отзвучали трубы атак, поле смерти, залитое серебром, а по существу — великой нивы зарождения бесчисленных новых и новых поколений бронзовых детишек.

Мексика нежно-лирична, но и жестока.

Она знает беспощадные удары бичей, раздирающих золотистую поверхность обнаженной кожи. Острые колючки кактусов, к которым в угаре гражданских войн прикручивали тех, кто (полурасстрелянные) умирали под зноем песков пустыни. Острые колючки, которые и посейчас впиваются в тела тех, кто, связав из вертикальных стволов кактусов кресты, прикручивает их веревками к собственным плечам, часами вползая на верх пирамид славить католических мадонн — де Гуадалупе, Лос Ремедиоз, Санта Мария Тонанцинтлы — католических мадонн, со времен эпохи Кортеса [537] торжествующе занявших положение и места культа прежних языческих богинь и божеств. Хитрые монахи, чтобы не изменить маршруты веками установившихся паломничеств, воздвигли им статуи и храмы на тех же местах — возвышениях, пустынях, пирамидах,— где некогда царствовали ныне поверженные древние языческие божества ацтеков, тольтеков или майя. Потоки паломников, сдирая кожу с колен, часами и поныне в дни престольных праздников, пресмыкаясь, ползут по сухой пыли, чтобы прило-

---

* — подруга солдата (*испан.*).

житься запекшимися губами к золотому подолу небесной царицы или душистым останкам костей ее вернейших служителей прошлого (нам доставал их из-под алтаря церкви Лос Ремедиоз веселый, циничный и слегка засаленный настоятель этой церкви на пирамиде — патер Фигеройя — любитель фотографии, по четвергам неизменно гонявший на мотоцикле в веселые дома Мексико-Сити, почему-то особенно густо расположенные в районе улицы, носящей самое героическое имя мексиканского прошлого — Гватемоксин).

Это имя невозможно не вспомнить, касаясь жестокости, садизма,— а кому они не свойственны? — и кто бросит за это камень в того, кого фашиствующие журналы Америки при въезде в САСШ встречали протестом: «Зачем впускают к нам эту красную собаку и садиста Эйзенштейна!» (так писал известный в свое время, позже разоблаченный как немецкий агент, пресловутый майор Пиз, неудачный организатор подпольных фашистских отрядов под тенью статуи Свободы).

Это ему, Гватемоксину,— царственному вождю с ястребиным индейским профилем — принадлежат знаменитые слова: «И я лежу не на розах», когда, пытая его на раскаленных жаровнях, завоеватели-испанцы пытались узнать у него, где скрыты богатства и драгоценности порабощаемой ими страны.

Слова эти гордый индио обратил к одному из своих сподвижников, рядом с ним на решетке принимавшему свою долю мук и посмевшему застонать сквозь стиснутые зубы.

Ныне барельеф с изображением их героических страданий украшает пьедестал памятника Гватемоксина с гордо запрокинутой головой.

Жестокость физическая в «аскезе» ли самобичевания монахов, в истязании ли других, в крови быка и крови человека, чувственным причастием еженедельно после мессы напаивающих пески бесчисленных воскресных коррид; страницы истории беспримерной жестокости подавления бесчисленных восстаний пеонов, доведенных до исступления барщиной помещиков; ответная жестокость вождей восстания — какого-нибудь Вильи [538], приказывавшего вешать пленников обнаженными, дабы развлекаться вместе с солдатами видом последней физиологической реакции, свойственной висельникам.

Жестокость эта у мексиканца не только в членовредительстве и крови,

не только в излюбленном обращении с пленными, бывшими поработителями: цилиндр на голову, одежды — долой, и исступленный — вынужденный пляс — в ответ на беспорядочную и непрерывную стрельбу,

— но и в том, черты чего уже несет эта зловещая тарантелла,— в злом юморе, иронии и [в] том особом виде мексиканского остро-

умия — т[ак] н[азываемой] василаде. Ее хорошо характеризовал Карлтон Билс в своем «Лабиринте Мексики»[539].

Нигде этот жестокий юмор мексиканца не проявляется ярче, чем в отношении его к смерти.

Мексиканец презирает смерть.

Как всякий героический народ, мексиканцы презирают и ее и тех, кто ее не презирает.

Но им этого мало: мексиканец над смертью еще и смеется.

«День смерти» — 2 ноября — день безудержного разгула насмешки над смертью и костлявой ее эмблемой с косой.

КНИГИ

446 К некоторым святым слетаются птицы (в Ассизи)[540].

К некоторым легендарным персонажам сбегаются звери (Орфей)[541].

К старикам на площади св[ятого] Марка в Венеции льнут голуби.

К Андроклу — пристал лев[542].

Ко мне льнут книги.

Ко мне они слетаются, сбегаются, пристают.

Я столько лет их люблю: большие и маленькие, толстые и тонкие, редкие издания и грошовые книжонки, визжащие суперобложками или задумчиво погруженные в солидную кожу, как в мягкие туфли.

Они не должны быть чересчур аккуратными, как костюмы только что от портного, холодными, как крахмальные манишки. Но им вовсе не следует и лосниться сальными лохмотьями.

Книги должны обращаться в руках, как хорошо пригнанный ручной инструмент.

Я столько их любил, что они наконец стали любить меня ответно.

Книги, как сочные плоды, лопаются у меня в руках и, подобно волшебным цветам, раскрывают свои лепестки, неся оплодотворяющую строчку мысли, наводящее слово, подтверждающую цитату, убеждающую иллюстрацию.

В подборе их я капризен.

И они охотно идут мне навстречу.

(Вот какие-то синдромы[543] из области патологии нервной системы открываются у меня в руках на странице, при-

годной к вопросу техники сценических движений итальянской комедии.)

Они роковым образом берут меня в кольцо.

Когда-то одна лишь комната мыслилась опоясанной книгами.

Но шаг за шагом, комната за комнатой начинают обвиваться книжным обручем.

Вот после «библиотеки» охвачен кабинет, вот после кабинета— стенки спальни...

Честертона [544] как-то приглашали прочесть реферат.

«О чем мне читать?» — спросил он, приехав на место.

«О чем хотите — хотя бы о зонтиках».

И Честертон строит реферат на расширяющейся картине волос, прикрывающих мысли, шляпах, прикрывающих волосы, зонтиках, покрывающих все.

...Так иногда мне видятся мои комнаты.

Токи движутся от клеточек серого вещества мозга через черепную коробку в стенки шкафов, сквозь стенки шкафов — в сердцевину книг.

Неправда! Нигде нет стенок шкафов — я держу их в открытых полках, и в ответ на ток мыслей они рвутся к голове.

Иногда сильнее алчность излучения к ним.

Иногда сильнее заражающая сила, несущаяся сквозь их корешки.

Кажешься сам себе новым святым Себастьяном, пронизанным стрелами, идущими с полок.

А черепной коробкой кажется уже не маленький костяной шарик, включающий осколки отражений, как монада Лейбница [545], отражающая, но рисуются наружные стены самой комнаты, а слои книг, распластанные по их поверхности,— лишь расширяющимися наслоениями внутри самой головы.

И при всем этом книги уж вовсе не такие необыкновенные, неожиданные скорее в своих сочетаниях, а не в их букинистической, коллекционерской или декорационной диковинности. И разве что неканоничностью набора и полным отсутствием того, что положено иметь!

И часто ценны они мне не столько сами по себе, как комплекс представлений, которыми они окутаны для меня, [а] в результате случайной иногда странички, зажатой безразличием неинтересных глав, отдельной строчки, затерянной среди страниц, занятых совсем другими проблемами.

И вязкость этой «ауры» [546], этих излучений (или туманностей?), роящихся вокруг самих виновников (и чем они ценнее мне самих творений), почти материализуется в подобие паутины, среди которой скользишь, боясь задеть [ее] или порвать, как тонкие и трепетные нити ассоциаций. И кажешься себе подобием мудрецов с Лапуты [547], трепещущих за сохранность своих паутин.

Иногда полуискренние доброжелатели старательно доказывают мне, что это вовсе не паутина, но что это — натянутые струны колючей проволоки, отгораживающей меня книжной мудростью от живой действительности.

Доброжелатели эти полуискренни, и истинность их утверждений полуправдива.

Таковы же и придирки касательно обилия цитат.

Цитаты! Цитаты! Цитаты!

[Кто-то] сказал: «Лишь тот, кто боится никогда не быть процитированным, сам избегает цитат».

Цитаты! Цитаты! Цитаты!

Еще князь Курбский, этот элегантный автор трактата о знаках препинания[548], а в остальном изменник родины, корил царя Ивана Грозного за цитаты.

Цитирую [549]: [«Из столь многих священных слов нахватано, и те с большой яростью и лютостью, не строками и не стихами, как в обычае у искусных ученых (если кому-нибудь случится о чем писать, то в кратких словах, большой разум заключающих), но слишком, сверх меры, излишне и бранчливо — целыми книгами, паремиями[550] целыми и посланиями!»].

Но цитата цитате рознь.

Цитата может быть блиндажом для начетчика, прячущего свое незнание или благополучие за цитату авторитета.

Цитаты могут быть безжизненной компиляцией.

Я понимаю цитаты как пристяжные справа и слева от скачущего коренника.

Иногда они заносят, но помогают мчать соображение разветвленным вширь, подкрепленным параллельным бегом.

Лишь бы не упустить вожжи!

Но — ни боже мой! — когда цитата идет цитате в затылок нудным цугом!

КНИГИ

Я знаю дивный книжный магазин.

Я бываю в нем не часто.

Вероятно, потому он сохраняет свою магическую привлекательность.

Хотя живу в Москве, я хожу в него в Ленинград.

Он где-то между Песками, где я когда-то жил, и Знаменской площадью, где еще помню как носился паровичок, ярко-желтый с клубами черного дыма, достойного быстроходного судна на Миссисипи. Маршрут его был от Александро-Невской лавры («Старый Невский») до вокзала и обратно.

Где-то на полпути между Песками и площадью сворачиваешь вбок и одним из коленчатых переулков Парижа выходишь к типично старолондонскому фасаду магазина.

Витрину его я помню по Берлину.

В нем неповторимые литографированные уники Домье, поразительный набор французских лубков из Эпиналя [551].

И многое из редких книг, что я ищу давно.

Часто магазин бывает закрыт.

Но меня всегда допускают.

Мне не приходится спешить утром к открытию книжной лавки, чтобы не упустить книгу, усмотренную в окне накануне.

Магазин был закрыт. Или просто я не успел интуитивно понять, что именно эта книга мне нужна.

Не надо гадать, с какой стороны подойдет приказчик.

И покрываться холодным потом ужаса.

Неужели сегодня выходной день? — Уже 9.05, 9.10, 9.15, 9.45, 9.50...

И только за пять минут до десяти сообразить, что магазин открывается в десять.

Как-то и вопрос денег не существует.

Что бы я ни выбрал в магазине — денег всегда хватает.

В первой комнате, как в штольне, снизу доверху — книги.

Удивительное жизнеописание Уитмена.

Очерки империализма Сейера, которые никак не могу найти (о Ницше) нигде.

Рошфор, слившийся с журналом «Eclipse» [552].

Полный набор «L'assiette au beurre» [553].

Вторая комната с наклонными, крытыми стеклом прилавками. Там какие-то поразительные Рабле.

Толстенный Бен Джонсон.

Вот книги завернуты. Взяты под мышку. Странно. Края их не режут. Вес не тянет книзу.

Они какие-то невесомые.

Не то что Куно Фишер [554], чью историю философов мне в тридцатых годах пришлось проволакивать трамваем от щелевидной книжной лавки на Арбате до Чистых прудов.

Скандал. Я кому-то заехал восемью томами в бок.

«Гражданин! Уберите ваш ящик!»

И мое грозное:

«Это не ящик, а Гегель!»

Магия неведомых слов!

Боевая молочница, готовая меня растерзать, внезапно робеет перед неведомым словом и растворяется в толпе.

Растворяется она, конечно, метафорически, исчезая среди пассажиров.

А вот пачка книг, купленных в моем любимом магазине, действительно растворяется в руках.

Так же как расплывается строгий английский фасад магазина, как, распрямляясь, коленчатый переулок Парижа становится Суворовским проспектом от Знаменской площади к Пескам.

Затем стрелой железнодорожного пути от Николаевского вокзала в Л[е]н[ин]гр[аде] до Ник[олаевского] вокз[ала] в Москве. Затем оба вокзала становятся Октябрьскими.

В чем дело?!

Это трижды пропел петух свое утреннее приветствие Авроре, не крейсеру, который я ввел в Неву (как было в семнадцатом году) для съемок «Октября» в двадцать седьмом, и не «спящей красавице», но Авроре — утренней заре [555].

...А просыпаюсь я сам.

Мой дивный книжный магазин — это сон.

Из года в год изредка, но неизменно навещающий меня сон.

Здесь сновидением сняты и горечь недостачи денег, и нерешительность приобрести книгу, здесь находишь по недосмотру упу-

щенный увраж, книгу, когда-то (очень, очень давно) перехваченную кем-то.

Здесь с полки вам приветливо улыбается фантастически полный набор переводных итальянских сценариев [556] в форме целой библиотечки XVIII века на французском языке. Ее я не мог позволить себе — бедный студент — купить при набеге с фронта в Петроград в 1918 году. Хотя до боли бредил уже Арлекинами, Капитанами, Бригеллой [557]. Здесь всегда к моим услугам Бакст[558], всегда обгоняющий ценой мои возможности.

И сколько раз я здесь в руках держу полный набор «Тюрем» Пиранези[559], лишь три листа которых ютятся у меня дома.

Здесь в руках моих дивные листы старого Петербурга, на которые я только облизывался, не решаясь даже близко подойти к роскошным витринам книжного антиквариата на Литейном.

Splendeur et Décadence * этих магазинов!

Красное дерево с бронзой. Зеленые ковры. Углы заветных папок. Только издали. Только через дверь. С трепетом и завистью.

У меня нет опыта и наглости зайти и посмотреть. Отказаться от неподходящего. Потребовать еще что-нибудь. И снова не взять. И уйти, хотя бы насладившись.

Много лет спустя в Париже мы так с Дарьюсом Мило [560], сугубо нахохлившись в широких наших пальто, отправились в galerie Rosenberg ** (?)

— «дом», торгующий только Пикассо и Браком[561].

Мы критически обойдем нижние залы, чем неминуемо заденем внимание элегантного продавца.

Мы будем бурчать перед полотнами, пожимая плечами, не с видом эпатированных буржуа, но с видом американцев, прикидывающих картину к размеру простенка — не больше; на тип миллионера, способного возвести стены комнаты или построить дом вокруг нескольких собранных картин, мы все же не похожи.

Так Леонард Розенталь в своем парижском особняке, выходящем прямо в парк Монсо, с автоматически отстреливающимися окнами, как только кто посмеет тронуть ставни, обносит одну комнату ценным деревом и бархатом, какой бывает в футлярах серег и ожерелий. Бледный свет мягко вырисовывает очертания поистине божественного деревянного бодисатвы[562], привезенного из далекой Индии, чьи фермы жемчужных устриц — основа богатств господина Розенталя.

Или Отто Эч Кан, [который] построил свою столовую в загородном доме на Лонг-Айленде как раму для шести своих Ромнеев[563], ритмически расчленяемых пролетами французских окон до полу.

---

* — Великолепие и упадок (*франц.*).
** — галерею Розенберга (*франц.*).

Понаблюдав за нами, нас элегантно спросят, не хотим ли мы что-либо более совершенное. И нас ведут в маленькие залы верхнего этажа.

Наконец, в крошечный салон, где полотно за полотном нам выносят бесчисленных Пикассо всех периодов, за исключением тех, что знамениты по музеям и частным собраниям.

Вкус покупателей тяжел.

Тем более предупредительности со стороны продавцов.

Но вскоре, еле кивнув головой, «американцы» уходят, рассуждая между собой о том, что предложенные накануне Рембрандт, Жерико [564] ближе подойдут к обивке кабинета...

Так я прохожу практический курс по Пабло Пикассо на оригиналах.

Мою образованность Дарьюс обогащает посещением кого-то из крупных зубных врачей. В его приемной одно из лучших собраний Сезаннов [565].

Но мы говорим сейчас о книгах, а встречи с живописью оставим для другого раздела.

Есть площади, похожие на залы.

Есть площади, похожие на будуары.

Таковы крошечные площади в маленьких городах Сицилии.

Крест-накрест над ними протянута проволока.

И в центре висит хрустальная люстра.

Я знаю эти площади только по рассказам. Сам я там не бывал.

Сейчас эти площади, конечно, разрушены бомбежкой, но сходство их с залами не пропало. Может быть, даже еще увеличилось.

Ведь залы также разрушены. А отсутствие потолка делает их еще более похожими на площади.

Но я бывал на улицах, которые не похожи на улицы.

Такова Rue de Lappe в Париже.

Она так узка, так черна и так зажата с боков маленькими, но более чем сомнительными бистро, что кажется водосточной канавой. Вот-вот, того гляди, вас смоет поток мутной и грязной воды, которая должна промчаться по этим скользким камням.

Скорее схватимся за ручку двери «Бала трех колонн» и скроемся в нем под звуки трех его аккордеонов.

Улички Уайтчепеля[566] кажутся сплошным прилавком.

И раз вступив в их водоворот, начинаешь казаться себе уже не покупателем, а послушным товаром — чем-то вроде галстука, завязанного бантиком, или целлулоидного воротника, которые друг другу перебрасывают из рук в руки продавцы.

Rue de l'Odéon в весенний вечер тоже не похожа на улицу.

Слишком узкая для нормальной улицы, она кажется широким коридором семейного пансиона.

А двери магазинов — дверями отдельных меблированных комнат.

Один конец улицы должен упираться в салон. Другой — в кухню.

Эту иллюзию создает тишина.

Полное отсутствие такси и экипажей. Даже пешеходов.

Но больше всего, вероятно, фигуры двух женщин.

Каждая стоит в прямоугольнике своей двери, наискосок друг от друга.

И, почти не повышая голоса, говорят так, как разговаривают люди, на минутку выглянувшие из своих комнат в общий коридор.

Одна из них — седая.

В голубоватом костюме мужского покроя, с короткой юбкой.

Над ней — вывеска.

Как ни странно, наличие вывески не разбивает иллюзии интерьера.

Может быть, потому, что так неожиданно само ее начертание: «Шекспир и К^{0}» (Shakespeare and C^{0}).

Другая женщина — в мягком, сером. Юбка до полу.

Это — Адриенна Монье.

Первая женщина — Сильвия Бийч.

Мадемуазель Монье продает книги французские.

На крохотном прилавке поэт Жан-Поль Фарг надписывает мне книгу своих стихов.

Я никогда прежде не слышал о нем.

Он никогда, конечно, не слышал обо мне.

Это не мешает ему, вероятно, в сотый раз, небрежно и вдохновенно надписать на титульном листе томика своих стихов: «A Eisenstein poête Jean Paul Fargue poête. Paris, 1930» *.

Пятнадцать лет спустя в английском издании журнала «Verve» (№ 5—6) я нахожу строчки Адриенны Монье о Жан-Поль Фарге:

«Fargue... Each of his defénseless hands forms little marionettes» **.

Пока что эти руки не образуют маленьких марионеток.

Пока что они порхают над прилавком, выбирая томик собственных стихов.

Сильвия Бийч продает книги английские.

Больше того, издает их.

И больше всего,— это она издала «Улисса» Джемса Джойса.

Издательство «Шекспир и компания» — такой же киот творений Джойса, как крошечный магазинчик на набережной — сокровищница изданий Верлена.

---

* —«Эйзенштейну поэту — поэт Жан-Поль Фарг. Париж,1930» (*франц.*).

** — «Фарг... каждая из его беззащитных рук похожа на маленькую марионетку» (*англ.*).

Там верлениана и любая разновидность Верлена, вплоть до запрещенных «Hombres» [567], которые продаются там из-под полы... совершенно открыто.

Здесь — джойсиана.

И творения Джойса...

Я очень любил эту тихую улицу.

Я очень любил эту скромную тихую книжную лавочку

и седую Сильвию Бийч.

Я захаживаю к ней.

Сиживаю в задней комнатке.

И долго разглядываю стенки, увешанные бесчисленными выцветшими фотографиями.

Своеобразный литературный пантеон!

Кого-кого из писателей только не знавала Сильвия!

Кроме усатого Фрэнка Херриса особенно хорошо представлен Оскар Уайльд в бесчисленных видах.

Особенно в том диком костюме, в котором он удивлял Америку: бархатная куртка, мягкий берет, брюки до колен, чулки.

Кто идет?
Кто идет?
Кто идет?
Он идет!
Он идет!
Он идет!
Оскар Уайльд!
Оскар Уайльд!
Оскар Уайльд!
Великий эстет!
Великий эстет!
Великий эстет!

Так в манере Барнума [568] афишировался въезд великого эстета в Нью-Йорк.

Я очень хорошо помню эту рекламную формулу...

В 1920 году я использовал ее для моей первой театральной постановки [569] — для «Мексиканца» (совместно с покойным Вал[ентином] Смышляевым).

Эти же строчки, сменив имя Оскара Уайльда на имя Денни Уорда, а «великого эстета» на «великого боксера», выкрикивали в интермедии «сандвичи» [570], рекламирующие великого боксера Денни Уорда.

...В лавочке мисс Бийч я мимолетно знакомлюсь с молодым человеком с челкой и слегка припудренными щеками — это Жорж Антейль. Он недавно еще жил в маленькой комнатке над лавочкой мисс Сильвии. И только что прогремел...

Где бы я ни оседал на время большее, чем месяц, я непременно

находил такую книжную лавочку. Такую же заднюю комнатку. Такого же милого энтузиаста книг.

В Мексико-Сити это был грек Мизраки. Наклейки его магазина на многих книгах на моих книжных полках: на истории китайского театра, на биографии Агриппы Неттесгеймского [571], на исследовании о Парацельсе[572]...

У него я знакомлюсь с Карлтон[ом] Билсом — автором неплохой книги «Mexican maze» * и еще лучшей — о политическом аде на острове Куба во времена диктатуры («The crime of Cuba»**).

Карлтон Билс — сын очень любопытной фигуры. Его мать — Керри Э. Нешнон. Она — одна из тех странных и неуравновешенных женщин, которым обязан своим появлением «сухой закон» в Америке[573]. Это она (сохранились ее фотографии, неоднократно публиковавшиеся во многих изданиях) врывалась с молотком или топором в питейные заведения Бауэри и Бруклина, разбивая бутылки и зеркала, оконные стекла и бокалы во имя господа, морали и чистоты нравов.

На своем имени она видела печать перста божия — Керри Э. Нешнон («Cary a nation») можно прочесть как «вознеси свою нацию», и фанатичная старуха в очках, длинной вуали, с молотком в руках исступленно выполняла то, что считала своей миссией.

Сын ее аккуратно автографирует свою книгу; друг за другом к нему подходят читатели, только что тут же купившие его «Mexican maze».

В глубине стоит довольный сеньор Мизраки — очередь длинная, книга расходится хорошо...

В Голливуде таким местом книжного уюта был маленький магазин «Hollywood book store» ***.

Он принадлежит другому милому и тихому человеку — Штаде.

Он как будто швейцарец из Венгрии или чех из Тироля.

Книги у него изысканные. И есть все запретные издания.

Именно от него я выношу дешевое долларовое переиздание книги Вандеркука [574] «Black majesty» о гаитянском короле Анри Кристофе, столько лет увлекавшей меня своими постановочными возможностями.

Мы хотели ставить этот фильм вместе с Полем Робсоном[575].

А тихий книжник Штаде, погруженный в тихую книжную жизнь среди пестрых переплетов книжных новинок, антиквариата и редких изданий, имеет позади довольно бурное прошлое.

Он сам пишет книгу.

Герой книги — не более не менее как сам Панчо Вилья.

---

* — «Мексиканский лабиринт» (*англ.*).
** — «Преступление на Кубе» (*англ.*).
*** — Голливудская книжная лавка (*англ.*).

И выясняется, что тихий Штаде — в прошлом сам участник легендарных и фантастических походов этого «Hombre malo» — «человека зла», как восторженно называют его поклонники мексиканцы.

Когда-то с его отрядами шагал по Мексике и Джон Рид[576].

Следовал за ним и Амброз Бирс[577].

Фигура журналиста в картине «Viva Villa!» объединила обоих, совершенно так же как, наперекор разуму, образ экранного Вильи объединил две совершенно несводимые подлинные исторические фигуры[578]: исторического Панчо и исторического Эмилиано Сапату.

Первый — генерал, путчист, авантюрист.

Второй — вождь батрацкого восстания, герой и мученик.

Положительная часть раблезианского чудовища, созданного на экране Уоллесом Бири[579], списана с биографии Сапаты. Остальное — с «Омбре мало» Панчо Вильи.

В зените успеха мексиканской революции Вилья и Сапата, взяв штурмом с двух сторон Мексико-Сити, на короткое время объединились.

Дальше следуют неминуемый раскол и предательское убийство Сапаты группой реакционного офицерства и прочие зигзаги в судьбе освободительного движения Мексики.

Есть даже фотография, где оба вождя восседают рядом в золоченых креслах в «Паласио насиональ» — «Зимнем дворце» мексиканской столицы.

Панчо — в регулярной военной форме. Сапата — в типичной партизанской: необъятной соломенной шляпе, обвитый пулеметными лентами.

Этого факта, конечно, недостаточно, чтобы совершенно противоестественно слить обоих в одну собирательную фигуру!

В образе журналиста, вобравшего в себя воспоминания о Джоне Риде и Амброзе Бирсе,— другая неувязка.

Джонни остается жив и переживает Панчо. Такова была судьба Джона Рида.

Очень хороша вымышленная сцена смерти подстреленного Панчо около мясной лавки. Джонни импровизирует перед умирающим некролог, поэтизирующий его смерть как героическую гибель.

На деле было несколько иначе.

О жестокостях Панчо для своей газеты писал Бирс.

Корреспонденция попала в руки Панчо.

Корреспонденция не дошла по назначению.

А Бирс ... навсегда пропадает из поля зрения своих читателей.

Существует мнение, что кости Бирса где-то отмечают собой след походов Панчо Вильи.

Я очень люблю Бирса и Рошфора.

«Фонарь» Рошфора (первые двадцать номеров его) был первой книгой, которую я разыскал по подвалам букинистов в Париже. На знаменитых «кэ» (quais) — набережных Сены.

(«Бросайте все. Приезжайте на месяц в Париж. Сейчас весна. Будем рыться в книгах вдоль Сены...»,— еще много лет спустя писал мне из Италии другой фанатик книги и букинистов Гордон Крэг.)

Второй книгой было классическое и ныне весьма редкое исследование Péricaud * о театре «Фюнамбюль» и несравненном Дебюро.

Мне иногда везет на книги! И надо сказать, что денег мне хватило ровно-ровно на эти две книги!

Я никогда не думал, что их обоих, Рошфора и Бирса, могло что-то объединять!

А между тем... Впрочем, это столько же объединение, сколько и самое резкое противопоставление.

Объединяет заглавие — «Фонарь» («La Lanterne»).

Разъединяет то, что в разное время печатается под этим заголовком.

Реакция торжествует.

После разгрома Парижской коммуны Рошфор сослан.

Равно сметена с арены истории и из обстановки феерии Тюильрийского дворца императрица Евгения [580].

Но мстительной даме мало изгнания Рошфора, свершившегося не от ее руки.

Она рвется к делу мести приложить и свою державную ручку.

Королева Евгения — сама изгнанница из Франции — покупает заглавие «Фонарь».

Отныне «Фонарь», так беспощадно (и бесподобно) хлеставший ее и Наполеона-маленького, будет измываться над злополучной судьбой его создателя, издателя, редактора и единственного сотрудника — Анри де Рошфора.

Это злое дело она поручает одному из самых желчных молодых американских журналистов.

Затея хватает на один номер.

Фамилия журналиста — Амброз Бирс.

...Штаде много рассказывает о Мексике.

И ростки увлечения этой страной, заброшенные в меня когда-то фотографиями «Дня смерти» (в случайно попавшем мне в руки номере «Kölnische Illustrierte»), вскормленные рассказами Диего Риверы, когда он в качестве друга навещал Советский Союз, становятся жгучим желанием съездить туда.

Несколько месяцев спустя желание становится действительностью.

---

* Перико — французский искусствовед.

По пути на поезд, который на четырнадцать месяцев увезет меня в страну Панчо Вильи и Сапаты, я заезжаю попрощаться со Штаде.

В последний раз я покидаю его маленький магазин.

Мой бумажник стал легче на пятьдесят долларов.

А багаж тяжелее на ... пуд.

К нему примкнула многотомная «Золотая ветвь» Фрезера [581], за которой я бесплодно много месяцев гонялся, проезжая по разным городам Европы.

Впрочем, кроме этого примечательного распроданного труда, так много давшего мне по линии освоения первобытного мышления, в пакете лежит еще отдельная тоненькая книжечка.

И, собственно говоря, от нее и начинается истинная тема настоящей записи.

Книжечка имеет игривое заглавие: «21 delightful ways of commiting suicide» («Двадцать один прелестный способ лишить себя жизни»).

Книжечка эта совершенно в линии тех сборников nónsense'а *, которыми так блещут Лир [582] и Кэрролл [583] в Англии, а ныне Перельман, Тербер, Стейг и Сол Стейнберг [584] в Америке.

На ярко раскрашенных картинках здесь представлены в самой привлекательной форме самые головокружительные способы лишаться жизни.

Тут и человек, живьем закапывающий самого себя на собственном заднем дворике, тут и другой, закуривающий сигару, сделанную из палочки... динамита, тут третий, подобно святому Франциску, лобызающий страшное чудовище — зеленого прокаженного.

Заканчивается книжечка самым блестящим, неожиданным, а главное... верным способом:

двадцать первый— последний из рекомендуемых способов — самоубийство посредством долголетия.

Самоубийца — сверхпреклонного возраста — тихо помирает в собственном кресле от избытка прожитых лет...

Конечно, в перечне и списке изысканных средств покончить с собой вряд ли легко чем-либо «переплюнуть» этот.

Но, пожалуй, более впечатляющим был способ, которым Джордж Арлисс [585] умирает на экране в одном фильме, который я видел примерно за год до знакомства с Голливудом, Штаде и веселой книжечкой на мрачные темы.

Фильм сделан по пьесе Голсуорси [586] «Old English».

И героя «Old English», носящего кличку «Old English» (и самвоплощение «старой Англии» до мозга костей), играет Арлисс.

«Old English» — герой пьесы — глава ливерпульской пароходной компании, спекулянт и мошенник, старик-полупаралитик,

* — чепухи, бессмыслицы (*англ.*).

«одной ногой в банкротстве, а другой — в могиле», совершая единственное в жизни мошенничество с доброй целью — обеспечить детей своего незаконнорожденного сына, попадает в лапы другого мошенника, не менее цепкого, да к тому же еще и молодого.

Старик — [человек] поразительной воли, деспотизма и полного отсутствия предрассудков,— надо видеть, как он играет в мячик с собранием своих кредиторов или заставляет согласиться держателей акций вверенной ему пароходной компании вступить в явно невыгодную для них сделку!— ставит независимость выше всего.

«Лучше смерть, чем чья-нибудь нога на собственной шее».

Но положение старика — безвыходное.

Завтра предстоит разоблачение — банкротство, крах.

И вот на экране одна из великолепнейших сцен.

Кинематографа, конечно, никакого.

Картина сделана на заре звукового кинематографа (я ее вижу в двадцать девятом году), и она, по существу,—не более чем экранизация великолепной игры Арлисса, бесчисленное количество раз игравшего роль этого старика на сцене.

Другая роль Арлисса более известна и неразрывно навсегда останется связанной с его именем — это роль другого мошенника и злодея, но уже государственного (если не мирового) масштаба Дизраэли, в известной пьесе[587], рисующей всесильного министра королевы Виктории — лорда Биконсфилда — в обстановке финансовых спекуляций вокруг постройки Суэцкого канала.

Я видел в Лондоне на экране и эту его роль.

Но, пожалуй, менее помпезный «Old English» даже лучше и милее.

И именно из-за сцены, в которой старый грешник лишает себя жизни.

В сентябре 1941 года вслед эвакуантам, как крысы с корабля, Москву стихийно начинают покидать иностранцы.

Пульс спешки их отъезда лихорадочно бьется в маленькой книжной лавчонке на Кузнецком.

В этой лавочке сконцентрирована в предвоенные годы вся покупка и продажа иностранных книг.

В сентябре 1941 года задняя комнатка ломится от книг, проданных отъезжающими иностранцами.

Пачка за пачкой они перекочевывают на мои книжные полки.

Много книг об Аргентине и Перу, моему «мексиканскому» сердцу они не могут не быть близки.

Их «загоняет» американский посол — мистер Штейнгард.

Книги де Крайфа [588].

Детективные романы в пылающих обложках.

И, наоборот, весьма скромные переплеты романов Синклера Льюиса [589] («Рэд»).

И томик пьес Голсуорси.

И среди пьес — «Old English».

Вспоминая игру Арлисса, из года в год я перечитываю эту пьесу.

Старик на строжайшей диете.

Об этом строго заботится дочь его — невозможная ханжа.

(«Что это за визг?» — спрашивает старик. «Это мисс Хейторн молится»,— отвечает лакей.)

Но на этот раз — тайком от дочери, уезжающей на благотворительный бал поборников трезвости,— старик заказывает себе лукулловский поздний обед.

Дав распоряжение касательно вин, старик засыпает предобеденным сном. Перед этим была его сцена с внучкой и резкое столкновение с мистером Венткором, пришедшим его шантажировать.

Мистера Венткора выставляет за двери лакей.

До этого хорошая сцена, когда, издеваясь над стариком, мистер Венткор отодвигает от него звонок и не дает ему возможности вызвать лакея.

Надо видеть, с какой ловкостью старик ухитряется в критический момент схватить этот звонок.

Из затемнения возникает та же комната с тяжелой мебелью и тяжелыми затянутыми портьерами.

«Old English» блистает во фраке и белом галстуке. Как истинный джентльмен, он роскошно одет к столу. Роскошный обед клонится к концу.

«Old English» безудержен в своем чревоугодии. Вина за винами проходят сквозь его руки.

Паника лакея.

Гнев дочери, зашедшей проститься с отцом и отставляющей бутылку виски вне досягаемости старика.

Старик умудряется встать и схватить бутылку, как только она ушла.

Старик напивается,

пьянеет.

Воспоминания былого проходят перед ним: имена скаковых лошадей, на которых он ставил, имена актрис, которыми он увлекался, кутежи, разгул, прошлое...

...Может быть, этот старик так пленяет меня еще потому, что точь-в-точь такого старика я встречал в жизни.

Почти впавший в детство, тоже почти что разоренный и передавший все свое имение внуку — сыну его дочери и... конюха, до чери, за это навсегда отставленной от дома, дочери, к которой в течение двадцати с лишним лет старик не обратился ни с единым словом.

Сейчас этот старик (положим, что этому «сейчас» уже пятнадцать лет) почти что бессвязно лопочет, хотя и по-прежнему восседает

дает во главе длинного стола в столовой зале обедневшей хасиенды Тетлапайак.

Здесь — на земельных владениях сеньора Хулио Салдивара и деда его — мы снимаем сцены восстания пеонов для нашего мексиканского фильма.

Глаза старого сеньора Салдивара, бесконечно любезного и вежливого, оживают только при виде еды и напитков.

Впрочем, старик не совсем лишен еще сил и даже любопытства.

Мы снимаем много дней подряд в зарослях лапчатых кактусов или среди редких листьев кустов магея разные эпизоды перестрелки восставших батраков с помещичьей полицией — чаррос — в узких полосатых штанах, монументальных шпорах и обшитых золотой тесьмой фетровых шляпах.

Игра необыкновенно реалистична.

Ибо играют подлинные пеоны и настоящие чаррос из опричнины молодого сеньора Хулио.

Дайте волю тем и другим,

замените холостые патроны — боевыми...

Управляющий — сеньор Николас из Сантандера в Испании — разрешает отстреливать куски кактуса (в крупном плане около его лица) только хозяину — сеньору Хулио.

Бескрайние поля магея тут и там украшены крестиками.

Нравы на хасиендах феодальные.

Хасиенда — бывший монастырь.

На вечер закрываются высокие ворота.

И никто из администрации не решится выехать ночью в поле.

Крестики отмечают следы суровой дисциплины сеньора Николаса.

Сеньор Николас недавно купил «паккард».

Через неделю «паккард» разбит и выведен из строя.

Сеньор Николас не может отвыкнуть от обращения с «паккардом», как с необъезженным мустангом.

«Паккард» летает по оврагам, как лошадь.

Прекращает затеи «паккарда» в руках мужчины из Сантандера мощный бык.

Бык усмотрел в «паккарде» не коня, а соплеменника.

Мощные рога красавца андалузской породы свернули радиатор незваного соперника.

«Паккард» лежит на боку.

На местах съемки нас часто навещает странная процессия.

Два полосатых «чарро» впереди.

Высоко на коне, под зонтиком престарелый сеньор Салдивар.

И личный его служка, «мосо» Маттиас позади.

(Так под зонтом, в очках и калошах, верхом на степном скакуне я видывал в окрестностях Алма-Аты старика Джамбула[590]. Тот же внимательный, пытливый, несколько остановившийся взгляд.)

Ночью сцены иные.

Старик вызывает в высокую спальню Маттиаса.

Старик держит в руках ружье и рыдает.

Он требует от Николаса застрелить его.

Он разоряет внука.

Он губит хасиенду.

Николас и Маттиас насильно укладывают упирающегося престарелого сеньора в постель.

А наутро он также сластолюбиво глядит на зеленые перцы, фаршированные гранатом с орехами, и прочую экзотику яств, которые ставит перед ним долговязый и усатый Гуадалупе.

На следующее утро ко мне возмущенно примчится девица, играющая у нас в картине дочь хасиендадо,— оказывается, этот наполовину мумифицированный старец делал ей накануне вечером самые недвусмысленные предложения и предлагал вместе с ней укатить в город.

Это уже ближе к тому, что мы знаем об этом старце со вставными зубами, в странном бабьем чепце, ограждающем его от солнца во время поездок верхом по полям.

Он безудержно сорил деньгами в Париже.

Просаживал деньги на скачках.

Не вылезал из фрака и белого галстука, обращая ночь в день и день в ночь в злачных местах Парижа.

Трудно поверить. Сейчас он — руина.

Но вот престарелый сеньор Салдивар оказывает нам особую честь.

Он на несколько дней уезжает в Мексико-Сити и ждет нас к себе.

Суп из устриц, приготовленный в серебряной кастрюле.

Рыбы, каких свет не видал.

Лангусты.

Продолжение обеда теряется в какой-то туманной неясности.

Сочетание изыска Парижа с плотоядностью Нового Света подобно тому, как широкие авеню Чапультепека сочетают Булонский лес с растениями тропиков, а витая железная архитектура времен Наполеона III и Максимилиана[591] сплетается с бронзовыми лицами и синими комбинезонами современных обитателей Мексико-Сити.

Старик преображен.

И если на нем все же не фрак, а какое-то стариковское домашнее облачение, все равно по движению хотя и потерявших твердость рук, по улыбке, преодолевающей дряблость обвисающих губ, по искрящемуся остроумию, так неожиданно вырывающемуся из почти бессвязного бормотания, можно восстановить образ этого блестящего когда-то светского льва, вероятно, такого же загадочного и сыплющего золото, как немного невероятные бразильцы в романах Бальзака.

...Между тем «Old English» напился окончательно.

И Арлисс бесподобно проводит сцену, как в опьянении постепенно у старика отнимаются ноги и руки.

Ниже локтей — руки уже неподвижны.

Вот он старается проверить, двигаются ли еще пальцы.

Он опускает руку от локтя на стол.

Пальцы неподвижны.

И стучат по гладкой поверхности стола, как костяшки.

Это стук костяшек умерших рук.

Я хотел бы видеть их на сцене!

Неужели мастерство Арлисса так совершенно, что спазма сковывает концы его пальцев, ведь без этого не выходит стук?!

Или звук доснят отдельно?

И этим достигнут поразительный эффект, словно рука стучится в крышку гроба.

Я роняю руки на крышку стола.

Стук глухой.

Но все же нет этого ощущения одеревенелого удара по дереву.

Еще раз затемнение.

И еще раз свет.

«Old English» неподвижен в кресле.

Приходит после театра его внучка с кавалером.

Ей хочется показать деду новое платье.

Она не решается разбудить деда.

На цыпочках уходит.

Встревоженный лакей хочет разбудить хозяина.

— Пора в постель.

До министра Хейторна не добудиться...

И над необыкновенным самоубийцей вскрикивает, всплеснув руками, растерянная горничная Молли: «Mother o'Jesus! The grand old fightin'gentleman! The great old sinner he was!» (*The curtain falls.*) *.

В предыдущем акте взбалмошная и беспутная писательница, мать его внучки, напевала: «La vie est brève. Un peu d'amour, un peu de rêve et puis bonjour»**.

...С образом «Old English» и с образом, созданным Арлиссом, с образом сеньора Салдивара сплетается образ еще одного старого грешника и тоже самоубийцы.

Этот — тоже из пьесы.

На этот раз — Кроммелинка [592].

Из первого акта «Златопуза», этого странного произведения необыкновенного автора.

---

* — «Матерь божья! Славный, мужественный джентльмен-забияка! Какой же закоренелый грешник он был!» (Занавес падает.) (*англ.*).

** — «Жизнь коротка. Немножко любви, немножко мечты — и до свиданья» (*франц.*).



С. Эйзенштейн. Фото Джея Лейды. 1936



И. Бабель и С. Эйзенштейн



Уголок библиотеки
С. Эйзенштейна
в квартире на Потылихе

Сам грешник не появляется на сцене. Только вокруг золота его наследства вертится пьеса.

Мы заняты здесь вопросом о самоубийствах.

Довольно сложный способ обходного типа самоубийства я однажды проделал над собой.

Интересно отметить, что исход попытки сейчас еще неясен. Хотя дело и очень похоже на фиаско.

Не потому ли — в Кремлевке одну из первых книг после инфаркта миокарда я перечитывал «Идиота».

Не из-за заглавия...

А из-за сцены неудачного самоубийства Ипполита.

Мастер ставить героя в нечеловечески постыдные положения, именно в «Идиоте» Достоевский превосходит самого себя.

Настасья Филипповна, Ганичка и деньги.

Вся история любви Рогожина.

Почти все положения, в которых оказывается князь Мышкин, от сцены приезда до речи его в доме Аглаи.

И среди этих сцен, пожалуй, наиболее трагически унизительное — фиаско Ипполита после широковещательного «эксгибиционизма» [593] с чтением исповеди-завещания.

...Я решил это сделать не в порядке повешения, не закуриванием динамита, не объевшись запрещенной диетой, не пистолетом и не ядом.

Я решил загнать себя насмерть работой.

В «Американской трагедии» Драйзера меня очень пленяла игра рока.

В своем treatment [594]* для «Парамаунта» я всячески выпячивал эту линию.

Клайд идеально обставляет убийство Роберты.

Затем совершается пресловутый «change of heart»**, перемена его намерений на лодке.

Вслед за этим — действительно несчастный случай, в котором гибнет Роберта.

И неумолимые зубчатые колеса раз пущенной в ход машины злодеяния, которые уже дальше в цепь улик обращают против Клайда все то, что было им предпринято в плане совершения убийства.

Раз пущенная в ход, роковая машина преступления автоматически идет своим ходом,— хочет ли или не хочет, противится ли ей или избегает ее раз пустившее ее в ход преступное намерение.

Своего рода джин с черепом и костями на бутылке, из которой он вырывается.

В основе любезного мне этого образа — живое впечатление.

---

* — интерпретации, трактовке (*англ.*). См. комментарий.

** — перемена чувств (*англ.*).

Конечно!

Ведь не впервые у меня фигурирует этот образ неумолимого, автоматического, машинизированного хода.

До этого таким же слепым неумолимым ходом движется безликая, без лиц (без крупных планов!) шеренга солдат вниз по Одесской лестнице.

Одни сапоги!

А позже — опять безликая бездушная машина — прародительница гудериановских танковых полчищ[595] — лавина железной «свиньи» тевтонских рыцарей в «Невском».

Снова без лиц. На этот раз физически закрытых шлемами, где глазные щели повторяют контуром бойницы будущих «тигров» и «пантер».

А дальше — роковой путь Владимира Андреевича под исступленный рев опричников, неумолимо черных, снова как рок, снова с закрытыми лицами ведущих его траурным хором к гибели.

...Когда-то я себя спрашивал, что самое страшное?

И самое страшное рисовалось мне живым воспоминанием железнодорожных путей под Смоленском в гражданскую войну.

Количество путей неисчислимо.

Количество товарных составов на них ... еще более неисчислимо.

Вероятно, так не говорят. Но количество их именно таково.

Гигантская пробка, в которую зажаты эти темно-красные змеи, рвущиеся вслед наступающим армиям.

Пока что они притихли у Смоленска, но ежеминутно готовы потоками ринуться дальше.

Товарные поезда, как необъятной длины киты, лежат в заводи холодных рельсов запасных путей Смоленска.

Гляньте на их спины с тонкого мостика, переброшенного через их ширину.

Длина их вправо и влево скроется вдали и сольется с пылью отдаленных разъездов, ушедших во тьму.

Так, сливаясь со мглой, исчезают без конца огни Лос-Анжелоса (города в 90 километров длины), когда, кружась, спускается самолет. Пронзительно болят барабанные перепонки. Стучат виски...

Так же стучат виски, когда стараешься охватить это ночное марево чешуйчатых спин эшелонов. В темноте они движутся взад и вперед.

Забавно и хрипло играют в темноте рожки стрелочников.

Не они ли навели меня на мысль о ночных дальних свиристелках в ночной сцене, в канун Ледового побоища в «Невском»?

Не менее необъятен и страшен этот парк неодушевленных и все же подвижных чудовищ, когда снизу между рельсами и под колесами их пробираешься в поисках своей теплушки.

Я живу в двадцатом году в теплушке на путях.

Хотя работаю я в Политуправлении фронта, но город Смоленск так перенаселен, что часть из нас продолжает обитать в теплушках.

Со стуком из темноты в темноту перескальзывают плотно зажатые двери теплушки. Или проносятся линией пунктира, какой чертят эти пути на картах, бледные прямоугольники раскрытых вагонов порожняка.

Стучат молотки по осям, как в кошмарах Анны Карениной.

И в темноте хрипят рожки.

И, мерно привскакивая, как в странном танце, переводятся стрелки.

Красный свет меняется на зеленый.

Зеленый — обратно в красный...

Но самое страшное не это.

Не ночные часы поисков своего вагона вдоль километров молчаливых вагонов,

не страшная жара раскаленных крыш под полуденным солнцем, когда лежишь больной...

но хвост эшелона, длинного, бесконечного, в десятки и десятки вагонов длиной, хвост эшелона, который, пятясь назад, тупой мордой последнего вагона движется на вас.

Мерцает красный «тыльный» фонарик одиноким невидящим глазом.

Ничто его не остановит.

Ничто не может его удержать.

Далеко на другом конце — машинист.

И с его места он ничего не видит.

Противник. Жертва. Случайный встречный. Все могут оказаться на его пути.

Но ничто не остановит медленного движения красного неморгающего глаза, торчащего из тупого рыла последнего вагона, носом своим въедающегося в сумерки...

Сколько раз в часы блужданий моих по путям так предательски, еле-еле постукивая, как бы подкрадываясь, из темноты в темноту, то на меня, то мимо меня, то рядом со мной шныряли ночные чудища эшелонов.

По-моему, это они, их неумолимый, слепой, беспощадный ход перекочевали ко мне в фильмы, то одеваясь солдатскими сапогами на Одесской лестнице, то обращая свои тупые рыла в рыцарские шлемы в Ледовом побоище, то скользя в черных облачениях по плитам собора вслед свечке, дрожащей в руках спотыкающегося Владимира Старицкого.

Из фильма в фильм кочует этот образ ночного эшелона, ставшего символом рока.

В «Американской трагедии» — это образ сперва инерции преступления, затем — ход бездушного автомата правосудия и закона...

Позже я сам в цепких лапах ожившего образа.

Запал моего намерения заложен осенью сорок третьего года.

Начало сорок шестого года снимает плоды.

Это, вероятно, самая страшная осень в моей жизни.

Если не считать двух катастроф:

гибель «Мексики»

и трагедию «Бежина луга».

...Время залечивает всякие раны.

Расстояние во времени сглаживает все неприятности.

В романтизирующей дымке прошлого пакости кажутся невинными пустяками, гадости — пустяковыми пакостями, а мерзости — не более чем скромными гадостями.

Удивительно! Но пребыванию в Алма-Ате время не приносит скидок.

Вне узкотворческих (немногочисленных!) удовлетворений в самой работе по «Грозному» — здесь отвратительно все.

В каком стоическом благолепии переживался исход из Москвы!

С каким самообладанием, лишенным даже позы (ее все равно некому было бы зарегистрировать), проделал я сам над собой «акт отрешения» от всего, что оставалось для меня дорогого в доме на Потылихе!

Рукописи за двадцать лет.

Все, касающееся моего хлопотливого пути в искусстве за эти два десятка лет.

Все, что казалось находками, откровениями.

Все, за что дрался, чем болел, в чем заблуждался.

И книги, книги — куски жизни, мысли по поводу них, цитат, еще не претворенных в незаконченных работах.

И мысли... Одна ютится в углу между этими полками. Другая витает около этого стола. Третьей отведена близость этих полок. Четвертой — других.

Мысли живут в этих стенах материальнее книг.

Иногда кажется, что можно их ощупать руками, обнять их, прижаться к ним...

Они почти трехмерны.

Может быть, именно поэтому они так туго ложатся на бумагу?!

В страшной «Исповеди глупца» [596] психически заболевающий Стриндберг ощущает себя физически нераздельно с остальными членами семьи, с мебелью, с обстановкой, со стенами.

Я, кажется, иду дальше.

Я чувствую себя (чувствовал себя?) физически одним с воображаемыми призраками мыслей, как у Пера Гюнта, недодуманными, недоизложенными, недовыговоренными, недозаписанными...

Я медленно прохожу между этими незримыми обитателями моего дома.

Они стоят между книгами.

Их много.
Царство нерожденных.
«Те, чей час настал, готовы ли вы к отплытию?»[597].
Из разрушенного замка где-то в Бельгии бежит автор этих страшных слов.
На маленькой лодочке отчаливает он в Ламанш.
На коленях — клетка. В ней две синие птички...
Метерлинк.
...«Готовы ли вы к отбытию?» —
сейчас меня спросит об этом Эдуард *.
Который раз он курсирует с наших Воробьевых гор к далекому Казанскому вокзалу.
Он увозит все, что возможно.
Даже больше того.
Странным образом немец нынче молчит.
И машина с затемненными огнями свободно скользит по затемненной Москве.
Я медленно прохожу мимо книг, это путь сквозь всю пережитую жизнь.
Отрешение проделано...
Я хотел бы посмотреть на себя со стороны.
Вместо этого я беру всего — пять книг.
Каких?
Как всегда, отправляясь в путь,— детективные романы.

---

* — Тиссэ.

Вольтерьянским недугом непочтительности к верховному существу я занемог не слишком рано, хотя и до революции, поэтому, вероятно, достаточно воинственно.

Он пришел на смену почти кликушеской религиозности детства и увлечениям мистическим подвигом в юности.

Виноват здесь не столько «фернейский злой крикун», «поэт в поэтах первый»[598], в свое время совращавший на игривый атеизм молодого лицеиста африканского происхождения — Пушкина.

Основная вина здесь, вероятно, на самих же служителях культа.

А может быть, в губительности догматизма и казуистики, неизбежно подрывающих сущность эмоционального порыва — всего самого сокровенно тайного, в своей целостности определяющего принадлежность к определенному духовному направлению.

В моем лично случае «отцы-отшельники и жены непорочны» [599] делят, таким образом, свою провинность с катехизисом, его разделами, параграфами и хитроумной системой вопросов и ответов, рассчитанных не на то, чтоб воспитать и углубить основу религиозного порыва, но скорее воспитать опытного казуиста... «начетчика» в своем самом первом, непосредственно церковном значении слова. С еле заметным переносом слова с определения служебной функции на метафорическое использование его в смысле обозначения качества и характерности отношения к самой сфере деятельности.

Понятие «начетчик» и поле приложения этого термина, как известно, в дальнейшем безудержно расширяется в ногу с армия-

ми начетчиков, плодящихся в дальнейшем хотя бы на тучных нивах позднейшего родного киноискусства.

Отец Николай (Перехвальский)[600]— мой духовный руководитель и исповедник — был весьма роскошен.

Седеющей гриве его мог бы позавидовать сам Саваоф.

Когда же, воздев руки к небу, в серебряно-голубых ризах, в кадильном дыме, пронзенном солнечными лучами, он совершал во время обедни основное таинство евхаристии[601]— в тот момент, когда как будто само собой или, уж во всяком случае, от руки неведомой силы начинали где-то высоко и далеко звенеть на колокольне колокола,— действительно казалось, что небеса отверсты и из них на грешную землю струится благодать.

Вероятно, от этих моментов, не без успеха исполнявшихся и самым первым моим исповедником раннего детства — батюшкой Михновским,— у меня так на всю жизнь [и] осталось пристрастие к декоративности церковного культа, к лучам солнца, пронизывающим кадильный дым, столбы пыли или туман, снимаемым мною в кино, к пышным шевелюрам священников в моих картинах — от попа в «Броненосце «Потемкин» до крестного хода в «Иване Грозном», пристрастие к ризам, фелоням, саккосам, омофорам и епитрахилям[602].

Ко всему тому, что определял за собой по этой же линии, хотя и по другому вероисповеданию, Анатоль Франс, называя себя «католиком, переставшим быть христианином».

Таков был отец Николай при свершении жертвы таинства. Для не слишком устойчивых воображений он был неотразим.

Совсем иным был он в классной комнате на уроках закона божия, когда божественную бороду собирал в кулак, крутя ею вокруг подбородка, и, тряся шевелюрой, гонял нас по параграфам христианской казуистики.

«Вот ты, скажем,— говорил он мне, тыча в меня пальцем свободной руки, не занятой бородой,— утверждаешь, что бог-де всемогущ. Так?»

«Так»,— отвечаю я осторожно, в самой интонации вопроса чувствуя, что сейчас будет подвох.

«Так-так. Ну а как же — вот всемогущ, а ... а согрешить не может. Всесилен, а того сделать не может, на что всякий из нас, многогрешных, способен».

(Вразрез с трафаретом отец Перехвальский отделывался одной типической фамилией, но при этом не «окал».)

Врешь, батя, не поймаешь!

Я уже достаточно изощрен в вашей софистике, чтобы со смиренным видом и внутренним ликованием отвечать «в точку»:

«Грех есть слабость. И неспособность к греху — великая сила всемогущества».

Отец Перехвальский одобрительно крякает, выпускает бороду

из кулака, снова становится похожим на Саваофа и ставит в классный журнал жирную пятерку своему самому способному ученику,

не ведая, что творит он в ученике сем убиение духа — знаком и удушение сложных комплексов религиозного порыва «естественной» религии — крючковатыми параграфами церковной казуистики...

Но окончательный удар, в порядке травмы, обиды, наносит всему делу, по-моему, пышный настоятель рижского кафедрального собора, протоиерей отец Плисс[603], председательствующий на выпускном экзамене по закону божию в нашем реальном училище.

Семнадцать лет до этого он погружал меня, тогда еще по объему не более пунцового комочка мяса, неистово вопящего от соприкосновения с водой, в купель, впервые именуя меня Сергием.

Сейчас это, однако, не мешает ему лукавыми ходами «ловить» меня вопросами, выходящими за пределы попавшегося мне билета.

Отец Перехвальский с нескрываемой тревогой следит за этой игрой, где замешан и его личный престиж. Остальная часть комиссии плотоядно ухмыляется, увлекаясь этим недостойным развлечением, словно сидя за ломберным столом, хотя стол зеленого сукна, отделяющий их торсы от нижней части фигур, совсем иных пропорций и, словно мост, перекинут во всю ширину актового зала.

Члены комиссии — все поголовно ... учителя русского языка, собранные со всех классов училища.

Разгадка причины этого заключена в их фамилиях, из которых наименее выразительная — Протопопов, а наиболее характерная — Доброзраков.

Все преподаватели русского языка нашей школы — и только они — в прошлом семинаристы.

Оно и понятно.

Провинция мы прибалтийская, и основной контингент остальных преподавателей — туго русеющие немцы, вынужденные по-русски обучать в основном латышскую массу учеников...

В этом отношении интересно самоощущение нас, русской прослойки учеников, среди основной массы латышей.

Номинально — мы колонизаторы и хозяева их провинции.

Социально — тоже в большинстве примыкаем к чиновной руководящей верхушке губернии.

Но, вероятно, именно потому в обстановке демократии почти товарищеских взаимоотношений именно в отношении русских есть какая-то атмосфера ответного морального угнетения.

В этом любопытном парадоксе перестановки ролей «угнетенных» и «угнетателей» среди мальчиков как бы компенсируется ненормальность взаимоотношений между родителями.

Так или иначе, но, может быть, в силу этих ощущений и впечатлений, испытанных «шкурно», именно мне, представителю подав-

ляющего класса и нации, в дальнейшем так близка и понятна колонизационная ущемленность Мексики в разрезах прежнего нашествия Кортеса и более позднего — со стороны других колонизаторов.

Однако в конце концов отцу Плиссу удается «зажать» меня на вопросе «божественного откровения».

Стол зеленого сукна, мостом перекинутый через торцовую часть актового зала, кажется сужающимся в ленточку! Затем — в проволоку. На этой проволоке я начинаю беспомощно барахтаться, хватаясь руками за буддизм и брахманизм[604], смутно известные мне понаслышке. Вопрос, действительно, коварный:

«Кто из народов — помимо христиан! — еще располагает плодами непосредственного божественного откровения?» (То есть непосредственным «почерпанием» религиозной премудрости из «первоисточника» непосредственно прямо.)

Буддисты и брахманы не помогают.

Пробую что-то приписать далай-ламе[605]. Тело барахтается на туго натянутой проволоке. Почтенные монахи превращаются в волосатых длинношеих южноамериканских козлов. Ламы и ламы. Отец Плисс шокирован.

Бывшие семинаристы склабятся еще шире. Отец Николай тревожно запускает длань в кудель бороды.

А отец Плисс ехидно ласковым голосом говорит: «А иудеи?»

Боже мой! Я забыл про весь Ветхий завет[606], где горят неопалимые купины с таинственными голосами из них, где выдаются Моисею скрижали заповедей, где горячатся и разоряются пророки...

Приобщив меня в таинстве крещения к единой праведной вере, именно тот же самый отец Плисс на этом выпускном экзамене посеял и зерна будущего атеизма.

Погрузив софистику вопроса в обстановку травмирующе задетого самолюбия...

Впрочем, какая-то из христианских добродетелей — вероятно, сострадание — побуждает грозный конклав все же не испортить облик моего матрикула[607]— на нем красуется под рубрикой «закон божий» традиционная круглая пятерка, обязательная для первых учеников.

Атеистом я в дальнейшем стал.

Может быть, это отступление от основной темы слишком и многословно, но помимо объяснений касательно меня самого оно несет еще и известную общую поучительность.

С удивлением наблюдаю, как сегодняшний студент, свободный от изучения закона божия, проявляет такое же недружелюбие к занятиям по изучению... диалектики.

И я думаю, что это, вероятно, потому, что [когда происходит] приобщение к этому всемогущему солнечному чудодейственному методу познания — слишком часто прикладывается рука своих софистов, своих начетчиков, своих плиссов, перехвальских и доброзраковых.

На место всепронизывающей радостной науки, какой ее понимал и представлял Ленин, призывавший обучать ей и раскрывать ее природу и сущность везде, во всем и на всем («...Начать с самого простого, обычного, массовидного etc., с предложения любого: листья дерева зелены; Иван есть человек; Жучка есть собака и т. п.). Уже здесь (как гениально заметил Гегель) есть диалектика...» (Ленинский сборник *XII*, стр. 324),— приходят в институты скучные начетчики, крючкотворы и казуисты, в руках которых исчезает живой дух волшебницы-диалектики, а остаются лишь неудобоваримые костяшки параграфов, абстрактных положений и беспрестанное кручение заколдованного круга раз навсегда отобранных цитат.

Деятельность их (конечно, конечно — не всех, не всюду и не везде!!!) похожа на преддверие буддистских храмов (ага! пригодились все-таки буддисты!), где подобный процесс рационализиро-

ван в системе «молитвенных колес».

Молящийся может, если ему охота, вместо молитвы крутить деревянное колесо, а Будда благосклонно засчитывает это за молитвенные обороты кольца четок.

Однако и это соображение — стороннее. Впрочем,— и известное предвидение того, как, вероятно, будут кидаться эти доброзраковы от диалектики на, может быть, недостаточно ортодоксальные мои формулировки, на слишком, может быть, самостоятельные мои попытки вне общепринятых норм разбираться в вопросах метода искусства.

Так или иначе, сейчас мне «товар» этих страниц нужен узкоспециально для того, чтобы изъяснить мое не слишком почтительное отношение к основоположникам христианского культа.

(Мимоходом можно было бы разве еще вспомнить печальный факт того, как эпический пафос, скажем, «деревенской темы» в кино[608] в своем непосредственном первичном «посыле» катастрофически разбивался о решетки параграфных требований былых сценарных отделов и былого кинематографического Главрепперткома: «не отражена кооперация», «не показана прополка», «нет деятельности сельсовета» и т. д. и т. д. И благие порывы воплотить пафос темы социализма, сошедшего на просторы земли, увядали на корню, выражаясь сельскохозяйственно-поэтическим термином!)

Отсюда, так или иначе, из этих источников, придравшись к этому поводу, в картине выпад против самого понятия божества[609], за которым ничего не скрывается.

Подыскиваю наиболее точное выражение этой мысли о пышной внешней репутации и пустоте содержания. Образ подсказывается сам собой.

Знак равенства между самым богато раззолоченным Христом барокко и идолом-чурбаком эскимосов или гиляков.

Каждый из них легко снимается сам по себе.

Но как же средствами кинематографа передать мысль, что они — одно и то же?

Как кинематографически воплотить «знак равенства» между ними?

Тут на выручку приходит одно очень раннее, детское впечатление.

В то время — абсолютно бессознательно.

И поставить его в связь с тем, что я делал в фильме «Октябрь», пришло мне в голову гораздо, гораздо позже.

В связи с тем, что в 1940 году мне в руки и в собственность попадает оригинал той литографии, которая задела мое воображение очень рано.

Есть два рода приобщений, путем которых приходишь к длительным увлечениям.

Или старший товарищ, или духовный учитель наводит вас на него.

Или — наталкиваешься сам.

Вторые увлечения особенно остры и остаются особенно надолго.

Так было у меня с Домье.

Я набрел на него сам,

вовсе случайно.

Роясь в книжных шкафах моего родителя, я наткнулся в довольно ранних годах на увраж — альбом, касающийся франко-прусской войны 1870 года и Коммуны.

Как мог этот альбом, царской цензурой запрещенный, оказаться в книгохранилищах моего отца, вернейшего столпа и почитателя устоев чиновной России, мне не очень понятно.

Но так или иначе, по линии первых революционных впечатлений воображение и фантазия у меня были заражены в известной степени этим альбомом.

Отвратность образа генерала Галифе[610].

Зловещая фигура Тьера[611].

Баррикады и Версаль.

Луиза Мишель[612] и «керосинщицы»[613].

Опрокинутая Вандомская колонна.

Все это входило волнующими впечатлениями.

И не только — документами.

Ибо альбом был переполнен еще и карикатурами, по-своему эмоционально заострявшими облик событий, смысл которых я еще не слишком мог уловить.

(Острота карикатуры влекла меня к себе еще раньше.)

Мне нравился Андре Жилль. Меньше Шам. Совсем не нравился Берталль[614].

И безудержно пленил Оноре Домье.

Я пускаюсь в розыски подробностей об этом великом мастере.

И увлекаюсь им настолько, что самая, самая первая книжка, купленная мною по собственному выбору, оказывается маленькой монографией о Домье (купленная в заговоре с гувернанткой, утаившей стоимость ее из сумм, отпускаемых «на расходы» по дому).

Мне было десять лет.

Дальше больше.

И знакомство с Домье приводит меня к знакомству с героическими страницами французской карикатуры эпохи Июльской монархии и короля-буржуа Луи-Филиппа.

Той героической полосы блеска, которая сверкала под лучами символической «груши», придуманной Филипоном [615] и символически изображавшей короля Луи-Филиппа.

Хохол на лбу и бакенбарды короля, похожие в своем сочетании на силуэт груши, породили этот условный знак издевательства, подсмотренный Филипоном.

На тему груши беспрестанно изощрялся и старик Домье в неумирающих сериях слишком известных карикатур.

Однако Филипону же принадлежит и тот самый рисунок, в дальнейшем — литография, в № 56 от 24 ноября 1831 г. журнала «La caricature», который с детства я знал по репродукциям.

Это знаменитый рисунок, сделанный Филипоном на суде.

Теперь, когда я вспоминаю детское впечатление от этого листа и то, что мне пришло в голову сделать образом божества в картине «Октябрь», я глубоко убежден, что бессознательно одно несомненно подсказало другое.

Так или иначе, я средствами непосредственно зрительными выстраиваю такую же цепь из непрерывных звеньев, соединяющих на концах своих деревянный обрубок гиляцкого идола с самым пышным изображением божества, какое я мог сыскать по памятникам санктпетербургского барокко.

От изображения к изображению они пластически почти сливались.

Из него по кругу исходили золотые лучи, и, почти совпадая по контуру, за ним следовал многорукий индусский бог.

Страшный лик этого бога переходил в другой индусский лик, силуэтом похожий на абрис купола мечети на Каменноостровском проспекте.

Этот купол совпадал по очертаниям с маской японской богини Аматерасу (согласно анекдоту из легенды, она является родоначальницей восточного театра).

Ее сменял зловещий клюв одного из меньших божеств ниппонского Олимпа.
Этот уже совпадал по цвету и схематизму с божественной негритянской маской из Иорубы (Африка).
А отсюда до последнего гиляцкого столбика оставалось два скачка через какое-то божество эскимосских шаманов с беспомощно болтающимися деревянными лапками!
И мысль с экрана доходила с четкостью филипоновской аргументации и неизменно вызывала смех!
Но боги покарали своего обидчика, наслав на него (временное) помрачение разума.
Склонность к размышлениям мы в авторе уже отмечали.
И хотя в тридцатых годах (точнее, в 1927—1928) трамваи уже ходили исправно[616], да и передвигаться автору не нужно было вовсе никуда, ибо, днем и ночью монтируя фильм «Октябрь» в стенах тогдашнего Кинокомитета, он в этих стенах же и жил,— дурная привычка к размышлениям не покидала его и здесь.
«Что же такое получилось?» — думал автор, уже не молодой повеса, но не менее увлекающийся.
Ведь та «теза», которую мне только что удалось экранно воплотить,— чисто логическая, абстрактная, если угодно... интеллектуальная.
Значит, возможна непосредственная экранизация абстрактных понятий, логически сформулированных тез, интеллектуальных, а не только эмоциональных явлений.
И это тоже — без посредства сюжета, фабулы, персонажей, актеров и проч. и проч.
Совершенно точно так же как возможен эмоционально воздействующий «монтаж аттракционов» (лишь как частным случаем пользующийся еще и «аттракционностью сюжета и интриги»), так, по-видимому, возможен и аттракцион интеллектуальный.
«Интеллектуальный аттракцион» [617]!
Дата рождения — 1928 год.
Условное обозначение: «ИА28»[618].
Соображения «экономии затраты энергии» ликуют при появлении этого концентрата воплощения тезы. Любой тезы. Самой абстрактно сформулированной тезы.
Помилуй бог! — Нам ведь только что удалось это проделать с одной из самых абстрактных философских тем.
Но мало того, с большим эмоциональным эффектом на зрителя,— зритель смеялся!
Значит, возможна целая система подобной кинематографии,
кинематографии, способной абстракцию тезы заставлять непосредственно расцветать эмоциональным путем.
Значит, возможно — «интеллектуальное кино».

И мчась (как очень часто!) от недостаточности предпосылок к необоснованному обобщению... «в перспективах» уже мерещится кинематография будущего (ну конечно, никак уже не меньше!) — как «интеллектуальное кино»!

Как эра интеллектуального кинематографа.

Лихорадочно пишется соответствующий боевой манифест.

Конечно, под названием «Перспективы» и печатается в журнале Наркомпроса № 1—2, журнале, как бы сотворенном только для опубликования этой статьи, ибо дальше он почему-то Анатолием Васильевичем Луначарским не издавался!

Возможности такого кино, конечно, необъятны.

Под силу только этому кино экранизировать систему понятий, заключенных в ... «Капитале» Маркса.

В производственных перспективах закрепляется именно эта тема. А пока что я отправляюсь в поездку по Европе и Америке, везя с собой в чемодане сенсационность открытия принципов «интеллектуального кино»!

Идея имеет шумный успех и отклик.

И в то время как отечественные критики и натуралистические направленцы рвут в клочья «Перспективы» за атаку ряда полуофициальных (рапповских) направленческих лозунгов дня («теория живого человека»), другая часть и западные журналы не могут не приветствовать «направление», которое задается целью наиболее стремительным образом заставлять умозрительную абстракцию формулы жить пламенным богатством эмоционально ярких форм.

Об отрицательных критиках нужно по совести сказать, что они не очень разобрались в сущности вопроса. Я отгрызался по этому поводу еще post factum.

Но и одобрительно относящиеся оценщики опускали из поля своего внимания то обстоятельство, что ведь бесспорная часть программы равно принадлежит всякому осмысленному и целенаправленному искусству.

Представить идею в эмоционально захватывающих образах... Этого хотел еще старик Гёте.

Спорным и новым был момент «непосредственного» переплава идеи в строй пластических изображений, которым приписывалась способность в определенных (монтажных) сочетаниях достигать этого «магического» эффекта.

Полемика меня беспокоила мало.

Меня интересовала методика.

И скальпель анализа бойко бегает полицейской ищейкой по природе того, что сделано в этом отрывке богов «Октября», читающемся как следующая «интеллектуальная» стадия по отношению к «образным», вскочившим (метафорически взревевшим) львам из финала «Одесской лестницы» в «Потемкине».

Итак, теза: бог — чурбан.

Так строит логика свои положения и умозаключения.

Что же сделали мы?

Мы между этими двумя издалека сведенными предметами вставили непрерывную цепь звеньев, воплощающую единство той общей цепи, к которой действительно (для определенной тенденциозной точки зрения) принадлежат эти крайние звенья...

И этим путем получили не только внедрение самой мысли — тезы,

но получили его с большим эмоциональным эффектом — прибылью.

Но...

На что это похоже?

Это похоже на... *обратный процесс* того, что происходит при развитии мышления от примитивных его форм к формам сознательным, к формам мышления на уровне «нашего круга».

Действительно, раскроем любую книгу по истории эволюции мышления, и мы найдем в ней очень точное определение этого явления.

Итак, *поступательно*, *прогрессивно* сознание в развитии своем идет к *уплотнению*.

Все равно, по линии ли умственного развития народов или в развитии детской психологии (книжек по этому вопросу тоже начитался немало!).

Значит, «метод» моего «интеллектуального кино» состоит в том, чтобы от форм выражения сознания более развитого двигаться (вспять) к формам сознания более раннего.

От речи нашей общепринятой логики к строю речи какой-то другой.

На мгновение блеснуло воспоминание о том, что с каким-то другим строем мышления я уже где-то на практике встречался.

За изучением японского языка!

Однако вопрос иероглифов и схожесть их метода с методом сопоставления в монтаже настолько занимал в свое время все мое внимание самим этим *механизмом сочетаний*, что я уже не предполагал, чтобы этот злосчастный язык еще и строем своим и особенностями еще раз мне послужит!

Зато я с большой яростью окунаюсь в вопросы раннего мышления вообще.

Тяга к обобщению — основная моя болезнь — род сладостного недуга.

И вот прокрадывается у меня предположение — опасение.

А что, ежели, может быть, этот перевод логической формулы из форм сегодняшнего уровня нашего сознания (обратно!) на формы сознания и мышления более раннего и есть секрет искусства вообще (а не только моего «интеллектуального кино»)?

Я ставлю слова «обратно» и «вспять» пока что в скобки, ибо

«пока что» проблема знака — вперед или назад — в этот момент меня еще не интересует.

Я слишком занят накоплением материалов.

Слишком занят аналитическим вспарыванием явлений формы произведений искусства, чтобы задумываться над бо́льшим.

Однако параллельно идет все более подробное изучение этой странной «иной» области мышления, на которую я нарвался.

Кругом, в Москве, а особенно в Петрограде, усиленно бурлят первые мощные потоки яфетидологии. Шаг за шагом Марр [619] открывает зависимость между нашим мышлением и мышлением ранним, связь их между собой и капитальное значение языкового прошлого для проблем современного сознания.

Увлечение поездками на коньке этимологии в глубь веков меня тоже увлекало, сперва как забава, сейчас же, почуяв в этом направлении что-то из того, что мне может быть нужным, я увлекаюсь и этой областью.

Но дальше больше.

В моих рысканьях по Европе я попадаю в Париж.

В окошке книжного магазина на Бульмише (Бульвар Сен-Мишель) меня прельщает крошечная книжечка в обложке чуть-чуть краснее цвета танго [620].

На ней написано заглавие: «La mentalité primitive» («Примитивное мышление»).

И значится фамилия автора: Леви-Брюль.

Второй раз книжечка бросается в глаза уже у меня на столе в маленьком отеле на Монпарнасе.

И не мне,

а пришедшему брать интервью журналисту.

«Вы интересуетесь примитивным мышлением?»

Не могу удержаться от мальчишеской бутады:

«Помилуй бог! — Я собираюсь в Америку и ... изучаю законы мышления кинематографических акул!»

Во французские газеты выходка не попала.

Зато в одном из мексиканских журналов так и сохранилась для потомства!

Так или иначе, оранжевая брошюра вскоре обрастает голубым трехтомником «полного» Леви-Брюля в издании Алькан.

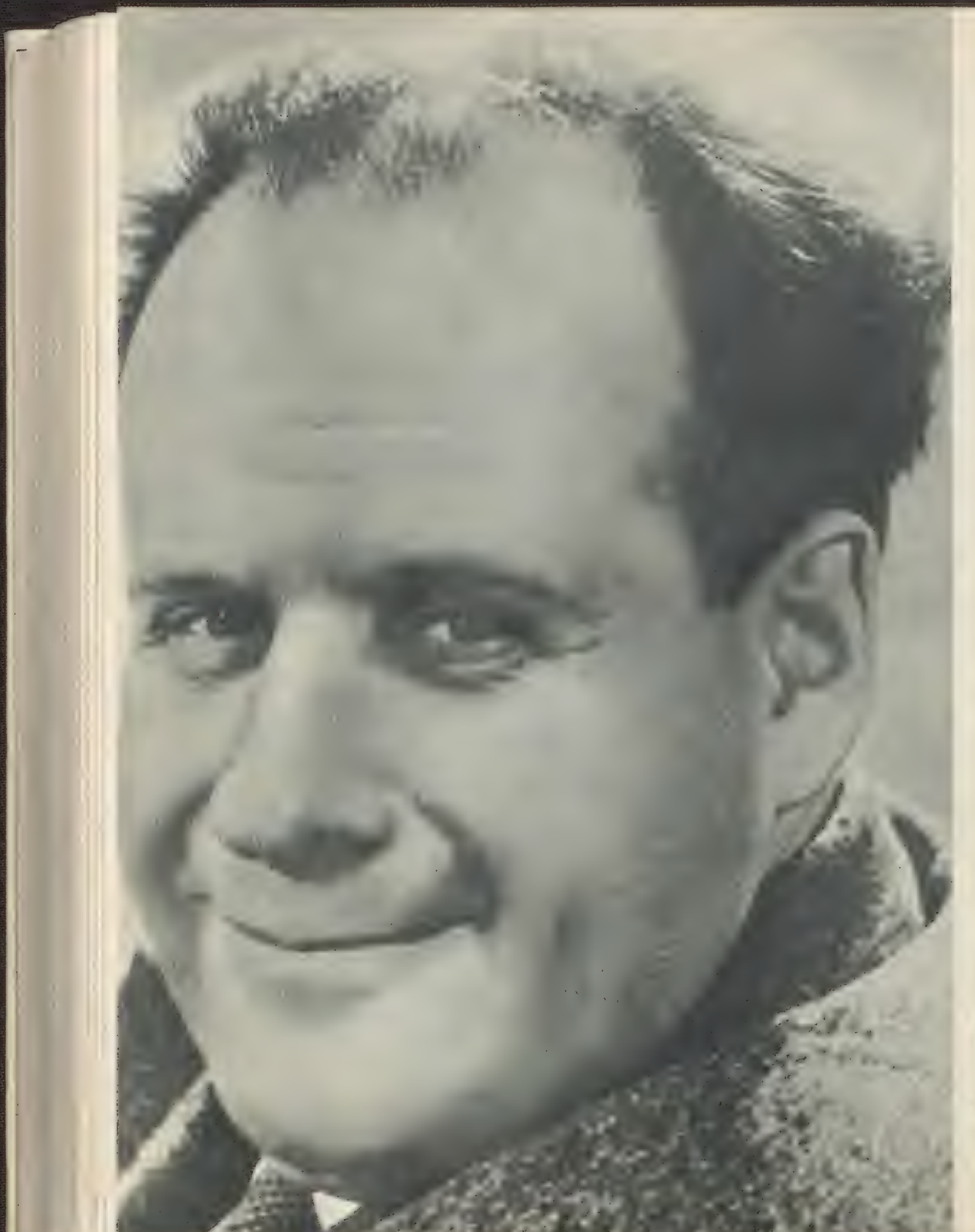
А их, в свою очередь, пока еще не обнимают двенадцать увесистых томов «Золотой ветви» сэра Джемса Джорджа Фрезера, только потому, что издание распродано, а у меня нету денег, чтобы разыскать их у антикваров.

Ничего! Пока хватает Леви-Брюля, по страницам которого я проделываю самые головокружительные экскурсы в тайны того, что приобретает уже более точное определение «пралогики».

Но одновременно я сам проделываю не менее фантастический географический пробег по таким именно областям и странам, кото-



Э. Тиссэ и С. Эйзенштейн после вручения орденов. 1939



С. Эйзенштейн. 1936

рые кажутся существующими только неудобопроизносимыми названиями, но никак не в действительности.

Я помню, как я смеялся над страницей «Золотого теленка» [621], любезно присланного мне с далекой родины в далекие тропики, читая перечисление Ильфа и Петрова (увы, уже не присутствующих среди нас...) именно таких географических обозначений, чья реальность кажется только в ломанье языка. Среди перечислений на видном месте, конечно,— самый нереальный и самый неудобопроизносимый термин... Попокатепетль [622].

Ха-ха!

А мне стоит только поднять голову от читаемой страницы, чтобы увидеть перед глазами вершину этого белоснежного затухшего вулкана в лазури ослепительного тропического неба.

Я — в Мексике.

И сижу у подножия этой самой «словесной абстракции», заимствовавшей, казалось бы, девственную правильность своих пологих боков у наскучившего миллионами японских гравюр облика Фудзиямы [623].

Попокатепетль настолько реален, что мы однажды чуть не ввергнулись в его кратер вместе с маленьким самолетом, возившим нас к границам Гватемалы снимать катастрофы в результате одного из столь частых в Мексике землетрясений.

Любопытство погнало нас взглянуть в затухший кратер таинственного Попо.

Не рассчитав содержимого бака, мы сделали этот воздушный крюк и вбок и вверх.

Нужно было видеть смертельно бледные лица бортмеханика и пилота, с заглохшим мотором мчавших нас потом «планирующим спуском» к окраинам Мексико-Сити, чуть-чуть не задевая верхушки телеграфных столбов!

Однако пока что я сижу у подножия вулкана, и вокруг меня сидят представители именно тех народностей, система мышления (к этому моменту я уже знаю, что это мышление называется еще и чувственным) которых кажется такой же фантастикой и нереальностью на страницах Брюля или Фрезера, как имя и фамилия самого вулкана — на страницах географических атласов.

Кстати, в последнее мгновение, уже на пути к вокзалу, с которого я уеду в Мексику, я в Голливуде успеваю ухватить этого неуловимого «полного Фрезера». Я везу его в ручном багаже. И черт возьми! Ну и весома же эта двенадцатитомная антропологическая премудрость!

Позже в сожженном солнцем, пыльном Таско такие же туземцы, ни в чем почти не изменившиеся за сотню с лишним лет, покажут мне развалины каменного дома, где в перерывах между своими погонями отдыхал другой охотник за историей языков, неутомимый «великий любопытный» — старик Гумбольдт [624].

А вокруг непокрытых (как бы из уважения к умершему) каменных стен этого массивного дома — на сухих стеблях растут безлистные кроваво-красные пятиконечные бархатистые причудливые цветы. И чем-то напоминают мундир великого исследователя, убранный звездами.

Они называются и сейчас, как во времена Гумбольдта, Sangre de toro («Кровь быка») и кажутся пятнами крови в серо-желтой пыли этой части страны, именуемой Terra calienta («Горячая земля»).

Впрочем, звезды на мундире Гумбольдта цветы мне напоминают потому, что незадолго до этого мексиканский художник Шарло [625] мне показывает зарисовки звезд с мундира мистического французского писателя... Поля Клоделя [626].

Шарло пишет портрет этого французского мистика, по гражданскому своему положению занимающего пост посла французской Третьей республики в Вашингтоне — со всеми проистекающими отсюда знаками отличия...

Шарло пережил ужасные мучения.

Он однажды забыл альбом с этими зарисовками на платформе маленькой железнодорожной станции. Однако никто не польстился на эти рисованные эмблемы государственных почестей.

Они вернулись в полной сохранности в собственность Шарло.

Не знаю только, украшают ли они грудь Поля Клоделя, так как не знаю, был ли фактически написан его портрет...

Но что я уже знаю твердо и все подробнее узнаю ото дня ко дню, это причудливый строй пралогического, чувственного мышления — не только со страниц антропологических исследований, но и из живого общения с этими потомками ацтеков и тольтеков, майя или уитчолей, сумевших пронести сквозь века нерушимо эти меандры мысли [627], которые определяли поразительные черты чудес первобытных культур Мексики, равно как и племен, еще посейчас стоящих у колыбели не начавшейся еще для них культурной эры.

Я провожу дни со священными братствами «дансантес», со всех концов страны стекающимися к национальным святыням с тем, чтобы во славу христианнейших из мадонн — испанских — от зари до зари, без устали во славу их плясать свои древние языческие пляски.

В неизжитых традициях матриархата все эти «братства» возглавляются одним вождем — бронзовой сморщенной седой старухой.

Среди мандатов моей киноэкспедиции есть и удостоверение от нее. С гуттаперчевой розоватой печатью из истекающих кровью сердец, обвитых терновым венцом.

«Дансантес» не чуждаются нас и делятся с нами познаниями о самих себе.

В заброшенных тропических деревушках я присаживаюсь в круг женщин, с таинственным шелестом перебирающих бесчисленные маленькие блюдца, сделанные из местных маленьких тыкв.

Щепотки за щепотками молотого черного кофе проскальзывают на этих блюдцах из рук в руки. Им в определенной пропорции вторит встречный поток каких-то бобов местного произрастания — все на таких же блюдечках.

Постукивание блюдечек друг о друга и создает характерный шелест этой сцены, проходящей в полном молчании.

И я присутствую при сохранившихся начальных формах того, что с поступью веков разовьется в систему денежного хозяйства, банковских операций, биржевых трансакций, вексельной системы и прочего — при том, в чем фактически состоит доденежная стадия меновой торговли.

Процесс томительный и изнурительный.

Точному охвату глазом поддаются лишь очень малые количества чашечек, больше трех с трудом укладываются в поле внимания,— не следует забывать, что приехавшая продавщица, привезшая молотое кофе, ведет обмен сразу же и одновременно с двенадцатью (примерно) местными женщинами. И ведется страшной суровости ястребиный контроль за этой безумно сложной механикой, рядом с которой «двойная итальянская» бухгалтерия кажется детскими игрушками. 483

Не попадаю я разве только к ... людоедам.

На пути от границы Соединенных Штатов к центру Мексики — резко вбок, в сторону Нижней Калифорнии есть еще и такие места, где среди диких гор и непроходимых песков — в нескольких сотнях километров от игорного рая (или ада) американо-мексиканского «Монте-Карло» — Тиахуана — есть еще и такие — обыкновенные — людоеды.

То ли время, то ли непролазность пути, то ли все же некоторая доля боязни удержали нас от этого очередного «нырка» к истокам жизни и быта древности.

Я ограничиваюсь пачкой фотографий, привезенных единственным вернувшимся оттуда в живых человеком — скромным военным доктором, чье лечебное искусство по всем канонам пошлейших «тропикальных романов» спасло ему самому жизнь, окружило его почестями и дало ему возвратиться невредимым.

Однако и без этого у меня набирается достаточно живых впечатлений, чтобы факты печатных страниц трудов более обстоятельных путешественников, всех этих фон дер Штейненов, майора Поуэлла, доктора Пешюель-Лёша, всех этих врачей и миссионеров, авантюристов и таможенных чиновников, энтузиастов и колонизаторов,— стали бы живыми и близкими, сплетаясь с воспоминаниями о личных соприкосновениях с истоками человеческой культуры.

Мой друг Поль Робсон — кстати, к сведению тех, кто знает его лишь по совершенству концертно исполняемых им негритянских песен, [он] является ученым-филологом с двумя университетами за плечами,— Поль Робсон хотел в этом отношении пойти дальше.

Он хотел на год жизни уйти в первобытное состояние какой-либо из самых примитивных народностей Африки с тем, чтобы целиком погрузиться в быт, нравы, язык и мышление их.

Небезызвестному Кешингу (Cushing), чьи данные использует Леви-Брюль, это удалось. Необычайно интересны описанные им данные о личном его погружении на стадию «линейной речи». Оригинал его статьи «Manual concepts» * в журнале «American anthropologist» я разыскал в одном из университетских книгохранилищ Москвы.

(Десятки лет пролежали ее пожелтевшие страницы... неразрезанными. Ни у кого не появлялось потребности и необходимости проникнуть на эту глубину истории сознания!)

Робсон не осуществил своего намерения. Активное участие в событиях и борьбе в Испании целиком поглотило его активность на ряд лет. Он предпочел отдать свои широкие мощные плечи на то, чтобы практически двигать человечество вперед к светлому будущему, чем исследовательски проникать в глубины его первобытного прошлого.

Хвала и слава ему!

Только все-таки и немного жаль...

Отныне я «абсолютно дома» в этой до этого таинственной и непонятной сфере.

Последняя встреча —книга Марселя Гране «L'esprit chinois» ** (ее мне посоветовал все тот же несравненный черный гигант Поль в порядке ответной благодарности за то, что я посвятил его в учение Марра). Как забавно! Это случилось в первый же вечер нашего знакомства. В день приезда его в Москву!

И тут своеобразно замыкается круг знакомства. «Китайское мышление», но, боже мой,— ведь это же и есть то самое, чего я не мог одолеть, зубря японский язык!

Как тот, так и другой язык сохранили внешней речью тот самый чувственный языковый канон пралогики, которым, кстати сказать, мы сами говорим, когда говорим «про себя» — внутренней речью.

Эта внутренняя речь меня по-своему пленила еще раньше — пока даже без непосредственной связи с этими проблемами, в чисто исследовательском плане призванными волновать меня позже.

---

* — «Ручные концепции» (*англ.*).

** — «Китайское мышление» (*франц.*).

Год зарождения мыслей об «интеллектуальном кино»— одновременно же год знакомства моего с «Улиссом» Джойса.

Чем пленителен «Улисс»?

Неподражаемой чувственностью эффектов текста (во много превосходящей животно чувственную же прелесть любимого мной Золя).

И тем «а-синтаксизмом» его письма, подслушанного из основ внутренней речи, которой говорит по-особенному каждый из нас и положить которую в основу метода литературного письма догадывается лишь литературный гений Джойса.

В общем, в языковой кухне литературы Джойс занимается тем же, чем я брежу в отношении лабораторных изысканий в области киноязыка.

Джойс имел предшественников.

Он сам их называет: Достоевского — по содержанию внутренних монологов и Эдуарда Дюжардена [628] — по технике и манере писания посредством строя, свойственного внутренней речи («Les Lauriers sont coupès» *, 1887 г.)

Это тот самый Дюжарден, который рисуется на одном из самых роскошных плакатов Тулуз-Лотрека «Le divan Japonais» ** (1892 года), рекламировавшем это популярное увеселительное заведение.

В центре его — черным силуэтом танцовщица Джэйн Эврил (Jane Avril) в партикулярном платье; налево в углу без головы, отрезанной верхним краем плаката, но тем не менее безошибочно узнаваемая — звезда «Дивана Жапонэ» — Иветт Гильбер за исполнением песенки. Два грифа контрабасов. Рюмка.

И в правом углу — белокурый денди в цилиндре. С моноклем. Шелковистая бородка сливается с пестрым галстуком. Лихой излом закругленной ручки трости. Любовно поглаживает чувственные губы, глаза безразличны к Иветте, но пристально прикованы к стану Джейн.

Примерно таким же, только без налета иронии, он выглядит на чьем-то офорте 1888 года, спустя год после выхода первого издания его книги.

Так фигура Дюжардена причудливым образом объединяет пионерскую работу в области внутреннего монолога с двумя персонажами, которых мне прежде всего хочется встретить в Париже, Джемсом Джойсом и... Иветтой Гильбер!

Ее черные перчатки.

Либретто и тексты ее песенок (несравненного Ксанроффа в первую очередь) преследуют меня с детства.

---

* — «Лавры срезаны» (*франц.*).
** — «Японский диван» (*франц.*).

(Ее присяжный рисовальщик Тулуз-Лотрек каким-то образом тоже очень рано вплелся в разряд властителей моих дум.)

Встретиться с Иветтой Гильбер — это прикоснуться к самой прелестной поре Парижа...

Мы встретились.

Встречаюсь и с Джойсом.

Его уже нет в живых.

И мне уже не побороть новой встречей печальных деталей прощания с ним.

Прощаясь со мной в узеньком коридоре-прихожей своей светленькой квартирки (как сейчас помню полосатые обои коридорчика, белые матовые вперемежку с белыми блестящими), прощаясь со мной, этот высокий и слегка сутулый человек почти без фаса — настолько резко отчетлив его профиль красноватой кожи и огненных с густой проседью волос — почему-то странно размахивает руками и шарит по воздуху.

Удивленно спрашиваю его, в чем дело.

«Но у вас ведь где-то должно быть пальто...» — отвечает Джойс и шарит по стенам.

И только сейчас я соображаю, до какой же степени слабо зрение в отношении окружающего мира этого почти слепого человека, чья внешняя слепота, вероятно, обусловила ту особенную проницательность внутреннего ви́дения, с которой описана внутренняя жизнь в «Улиссе» (и «Молодости автора») удивительным методом внутренней речи.

Мне становится безумно неловко.

Ведь только что он с жаром просил меня непременно показать ему мои фильмы, заинтересовавшись экспериментами из области киноязыка, которыми я занимась на экране (совершенно так же, как увлекают меня родственные его искания в литературе).

Только что он надписал мне экземпляр «Улисса».

Только приехав домой и раскрыв обложку книги, я вижу на первой странице эти почти непрочитываемые знаки и дату (30 ноября 1929), явно начертанные по памяти (не потому ли он ушел с экземпляром в соседнюю комнату, где он очень долго провозился над тремя словами посвящения, из которых два ушло на имя и фамилию, а третье на город — Париж!).

Итак я сам, как слепец, провел почти весь вечер с почти слепым человеком, не видя, не ощущая и не замечая этого!

Невольно вспоминаю немой фильм с участием Роналда Колмана [629] по какой-то очень популярной пьесе, где герой, слепым вернувшийся с фронта, не желает губить жизнь и будущее своей нареченной (до войны) невесты.

Он скрывает слепоту.

Успешно разыгрывает перед бедной девушкой сцену пьяной грубости и безразличия к ней.

Кажется, говорит, что любит другую (фильм был немой, так что слова не запомнились), или что-то в этом роде.

Убитая горем барышня выбегает.

Но так расстаться с ним она все же не может.

Она возвращается.

И видит, что он безуспешно ищет трубку, лежащую тут же перед его глазами.

Предварительно репетируя сцену, он строго разложил по комнате предметы так, чтобы казалось, что он видит все, ему необходимое, вокруг себя.

Горечь сцены расставания сбивает его с толку. Он забывает, где что положено.

И беспомощно тычется в предметы.

Конечно, барышня угадывает, в чем дело.

И происходит второе объяснение.

Они остаются вместе.

...Из неловкости моего положения нас выводит наш третий собеседник.

Это какой-то подозрительный русский с лакейской физиономией.

Вероятно, эмигрант. А может быть, еще к тому же и шпик.

Из его рук как-то естественно надевать пальто!

Джойс нанял его, чтобы изучать... русский язык.

Следующее за «Улиссом» произведение в языковом отношении отразит рождение из общего хаоса отдельных языков и будет написано сплавом недифференцированной языковой стихии. В этом сплаве нужен и русский язык.

Само же произведение это — «Work in Progress» *, и фрагмент его («Анна Ливия Плюрабель») мне читает ровный голос Джойса.

«Но Джойс ведь слепой?» — скажет в этом месте внимательная и благосклонная читательница, именно читательница: читательница и только читательница обратит на это внимание.

Успокойтесь, читательница.

Я сказал: «голос Джойса», а не «Джойс».

И читает этот голос... с пластинки патефона, который заводит Джойс.

«Анна Ливия Плюрабель» недавно вышла крошечной книжечкой отдельным изданием. Фрагмент этого фрагмента будущей вещи Джойс «наговорил» на пластинку.

И я слежу за произносимым текстом по громадному метровому листу, заполненному гигантскими строками гигантских букв.

Это те таблицы увеличенных миниатюрных страниц книжечки, по которым Джойс с трудом подкреплял свою память, наговаривая диск.

---

* — «Работа продвигается» (*англ.*).

Преувеличенность размеров миниатюрной странички миниатюрной книжечки-фрагмента!

Как это в образе автора. Как это в строе той лупы, с которой он проходит по микроскопическим извилинам тайн литературного письма. Как это символично для путей его странствования по извивам внутреннего движения эмоций и внутреннего строя внутренней речи!

Нового встреча вносит немного.

Разве что такой же элемент непосредственной осязательности, какую я приобрел позднее в Мексике по вопросам антропологии.

И, может быть, еще сведения о том, что Джойс очень любил кино и даже когда-то занимался кинопрокатом, временно владея в Швейцарии маленьким кинотеатром...

Плотнее прежнего я схожусь со всеми, кто, как и я, задумывался над внутренней речью — сейчас это уже ходит под названием «внутренний монолог» [630],— немного позже, когда в Голливуде работаю над сценарием «Американской трагедии» Драйзера.

Описанию условий возникновения этой фазы, как-то непосредственно примкнувшей к развитию теории «интеллектуального кино», я в 1934 году посвятил целую статью под довольно запосчивым названием... «Одолжайтесь!!»

Ибо как раз подоспел момент этапа «внутреннего монолога» по теренкуру [631] моего движения по овладению вопросами метода искусства.

WIE SAG'ICH'S MEINEM KIND?!

Разве не характерно, например, несколько ницшеанское заглавие статьи «По ту сторону игровой и неигровой» («Киногазета», 1927).

Ее начало: «Из двух дерущихся обыкновенно прав — третий. Сейчас на ринге схватились игровая и неигровая фильма. Но правда за третьей. За внеигровой...»

И сама концепция о в н е и г р о в о м кинематографе [632], то есть кинематографе таких принципов, которые стоят «по ту сторону» мелкой возни между «художественниками» и «документалистами».

Понятие неигрового кинематографа тогда было синонимом для кинематографа документального.

В н е и г р о в о й кинематограф говорил о принципиальной освобожденности и всеобъемлемости нового кинематографа, чья эстетика строилась бы не по признаку обработки входящих в него материалов

— игровыми или неигровыми приемами,—

но исходила бы прежде всего из принципиальной и идеологической концепции, для которой стилистически одинаково приемлемы и совместимы любые способы обработки материала действительности и замысла, равно достойные включаться в синтетическое кинопроизведение и кинозрелище.

К этому же времени относится и другая очень характерная концепция — собственно, ее-то и имеет в виду приведенная статья, а подробно излагает статья «Перспективы» в журнале «Искусство», который вышел только одним номером (двойным № 1-2), как бы только для того, чтобы напечатать эту статью! А затем закрылся.

Это было учение об интеллектуальном кинематографе, выросшем из практики «Октября», продолжавшем путь от образа львов в «Потемкине» к игре понятиями в этом фильме (боги, Керенский на лестнице и т. д.).

Хотя тезисом здесь и была эмоционализация интеллектуальных понятий и представлений, само обозначение ставило эту разновидность кинематографа за пределы кинематографа эмоционального, если и не эмоционального вообще, то, во всяком случае, за пределы общепринятого эмоционального кинематографа.

И не случайно, что водораздел проходит (хотя бы номенклатурно) между эмоцией и интеллектом, как бы повторяя исходную «травматическую» ситуацию авторской биографии. Книжное познание, опережающее познание опытное и чувственное!

И разве не показательно, что совсем недавно, за несколько месяцев до того, как в порядке случайной автобиографической записи, касающейся этого вопроса в моей биографии, я натолкнулся на данное представление, выбирая для суперобложки (и фронтисписа соответствующей части книги о «Потемкине» — для заграничного издания) давно, давно облюбованную гравюрку XVI века с монахом, последователем Николая Кузанского [633], заглядывающим «по ту сторону звезд».

Для заглавия намечается... «Beyond the stars»*,—имея в виду... «кинозвезд» и выражая этим, что книга касается кинопроблем, включающих все, помимо звезд и непосредственного человеческого (в примитивном смысле слова) участника в фильме.

В отношении «человека» опять-таки интересно, что присутствие человеческого (очень человеческого!) начала меня опять-таки интересует на своей «недочеловеческой» стадии. То есть по всем тем областям и началам, где человек с к р ы т о, е щ е не проявленно присутствует в искусстве.

Меня увлекает человек, присутствующий ритмами своего переживания в... конструкции произведения.

«Автопортрет» меня увлекает на стадии... сосуда [634] (как сколка с себя и своего вместилища жидкости и питания).

Меня пленяет китайская пейзажная метафора, где цветок — не только цветок, но одновременно же иносказание о возлюбленной (что и придает ему особенную напряженность и трепетность лиризма).

И у китайцев же мне дух захватывает портретура (portraiture) живых явлений природы в характере классов каллиграфического штриха.

Цитирую по Lin Yu Tang'y [635]. По книге «My Country and my People».

---

* — «За звездами» (*англ.*).

Первой его книгой, которую я читал, была «The importance of living».

Читал я ее довольно поздно, когда во многом уже был знаком с Китаем, Мэй Лань-фаном [636] и исследованиями Марселя Гране.

Книги Лин Ю-тана проникнуты неотразимой прелестью дыхания древнего Востока. Иногда кажется, что ироничный, слегка скептический и бесконечно терпимый дух старого гуляки и величайшего мудреца Лао Тце перекочевал в этого нашего современника, такого удивительного, когда он говорит о традициях и древностях Китая, и такого нелепого и детски беспомощного, когда он пытается толковать о судьбах современного Китая, о роли Чан Кай-ши или о сущности гражданской войны в Китае *.

Приведенные страницы Лин Ю-тана не были «первым откровением». За много лет до этого на живом опыте я знакомился с тайнами китайской каллиграфии.

Я тогда (1920 год) изучал японский язык и учился начертанию букв.

Сродство штриха и ритма восточного рисунка и каллиграфических начертаний, допускающих гармоническое сплетение обоих в картинках, где рисунок и каллиграфическое посвящение композиционно неразрывны, поражало нас еще тогда.

«Нас» — меня и двух товарищей-энтузиастов, изучавших язык вместе со мной.

Один из них — не очень удачливый художник, полулевак, с которым мы делали вместе декорации для «Мексиканца», Никитин — записал даже эти наши восторги и наблюдения, оформив их статьей в журнале «Искусство Востока».

Картинка, изображающая лошадь, «взятую» со стороны крупа, иллюстрировала манерой штриха сродство каллиграфических буквенных начертаний и бег линии в вольном рисунке.

Надо не забывать, что штрих для рисунка совершенно так же классифицирован по стилям в строгом соответствии с сюжетами, для изложения которых они предназначены.

Складки одежды рисуются иным штриховым каноном, чем горные крутизны, а штрих, которым рисуются бегущие воды,

* Далее в рукописи следует длинная цитата на английском языке из книги Лин Ю-тана «Моя страна и мой народ» (Нью-Йорк, 1938, стр. 292—293) об искусстве китайской каллиграфии. «Это искусство развивалось в течение почти двух тысяч лет,— писал Лин Ю-тан,— и каждый мастер старался создать свою собственную манеру, изобретая новый ритм или структуру... В китайской каллиграфии были использованы все возможные варианты ритма и формы, и при этом источником творческого вдохновения художника была сама природа — особенно растения и животные». Так создавались разнообразные стили китайской каллиграфии: стили «сухой лозы», «сосновых ветвей», «борющихся змей» и т. п. Именно в китайской каллиграфии, по утверждению Лин Ю-тана, можно обнаружить «самую совершенную утонченность китайского творческого духа».

резко отличается от стиля, которым схватываются очертания облаков.

«The importance of living» я читаю и перечитываю в ... 1941 году.

Уже прошло первое военное лето.

Уже начинается осенняя слякоть.

Уже нельзя во время бомбежки спускаться вниз в окопы, окружающие наш дом на Потылихе.

Уже невозможно дремать в земле, наглядевшись на игру прожекторов на ночном московском небе.

Соседи возмущаются моим невозмутимым храпом.

«Как можно спать в такие минуты?!»

Я отвечаю, что спать в земле, конечно, наиболее свойственно человеку, ведь сколько миллионов людей в течение скольких веков привыкли к этому...

Но вот наступает осень с холодами и ливнями.

Мне лень идти вниз.

Дом пустеет при первых звуках сирены.

Двери хлопают по пустым квартирам: их не запирают во избежание пожаров и зажигалок, способных залетать в квартиры.

Из квартиры в квартиру ходят покинутые кошки.

С каждым днем все больше пустующих квартир.

Все больше покинутых кошек.

Москва лихорадочно разгружается.

Тысячи москвичей ежедневно перекочевывают из Белокаменной и Первопрестольной на Волгу, за Волгу, в глубину Азии.

Рев самолетов, точно по трассе пролетающих волна за волной как раз над нашим домом на Потылихе (громадное здание киностудии служит неизменным ориентиром для налетов со стороны Можайска), не дает заснуть.

Невольно прислушиваешься и к дальним взрывам либо за Москвой-рекой, либо в районе Киевского вокзала или моста Окружной железной дороги, отделяющей нас от города.

Где-то ревут самолеты.

Где-то грохают взрывы.

И если выглянуть сквозь щелку затемняющего занавеса (конечно, предварительно загасив в комнате свет!), можно увидеть вдали и справа и слева тревожное зарево пожаров...

Как важно жить...

Как великолепно умирать за Родину!

Но как важно жить для нее!..

ОБЕЗЬЯНЬЯ ЛОГИКА

Калоши хлюпают.

Издают засасывающий звук.

Вязнут в грязи.

Отстают от ног.

Грязь — помесь размокшей глины с первым снегом.

Совершенно пустой зоосад.

Алма-Ата.

Степные орлы с взлохмаченными перьями на голове, похожие на тетку моего спутника.

Безрогий олень с черными влажными громадными глазами, похожий на самого моего спутника (режиссера Козинцева) [637].

Бессмысленно ворочающийся медведь.

Поразительный барс.

Страшный хвост реагирует на малейшее наше движение. Он похож на толстую нажравшуюся волосатую змею.

Все тело лениво неподвижно.

Глаза — то закрыты...

то внезапно раскрыты во всю ширину своей зеленовато-серой бездонности.

В ней — еле заметная секундная стрелка вертикально суженного зрачка.

Барс абсолютно неподвижен под потолком своей клетки.

Только кончик хвоста неустанно и нервно реагирует на каждое наше движение.

Барс похож на японского военного атташе на параде Красной Армии на Красной площади.

Бушидо — кодекс чести самурая — не позволяет японцу отборной касты (а в дальнейшем традиция переходит на всех японцев вообще) реагировать лицом на что бы то ни было.

Лицо японского атташе абсолютно неподвижно.

Но вот промчались по небу истребители нового типа.

Лицо неподвижно.

Руки за спиной.

Но боже, что делается с руками!

Они летают за спиной, как голуби, запрятанные в желтые перчатки.

Так же — хвост барса.

При полной неподвижности уставившегося на нас глаза.

Назавтра я пошлю Мишу Кузнецова [639] изучать глаза барса для роли Федьки Басманова.

Серые глаза Кузнецова вполне для этого годятся.

Ему нужно суметь поймать взгляд.

А сейчас идем дальше — в крытое помещение.

Острый запах мочи.

Черный дог.

Стаи зеленых попугаев — энсепараблей *. Таких попугаев я видел на свободе в пальмовых зарослях мексиканских тропиков.

Пеликанов — тоже.

От льва пахнет псиной.

От тигра — мышами.

Подходим к обезьянам.

Павианы отдельно...

Бросаю кусок моркови.

Обезьяна отрывается от занятия.

Она, конечно, искала блох.

В три прыжка, не отрываясь, глядя на морковь, она соскакивает вниз.

Но вот в поле зрения ее попадает кусок белой бумажки в стороне от моркови.

Белое впечатление резче, чем тускло-рыжее.

И морковь забыта.

Обезьяна двинулась к бумажке.

Но вот где-то рядом — острый вскрик и характерное свистящее щелканье зубами.

Обезьяна отвернулась от бумажки в сторону крика.

Глаз упал на качающуюся ветку.

Движущийся предмет привлекательней неподвижного.

Прыжок — и обезьяна уже ухватилась за ветку.

Наверху заверещал партнер обезьяны.

И обезьяна уже услужливо вновь погружена в шерсть партнера

---

* — неразлучных (*франц.*).

Обезьянья Логика 22/XI 41 г. Бадв.

Калоши хлопают
Чавкают, засасывающий звук.
Вязнут в грязи.
Отстают от ног.
Грязь — помесь размокшей глины с первым снегом.
Совершенно пустой Зоосад
Алма-Ата
Степные орлы с вдохновенными перьями на голове, похожие на Терсу моего спутника
Безрогий олень с черными влажными громадными глазами, похожий на самого моего спутника (режиссера Кулешова)
Бессмысленно восхищающийся медведь.
Удивительный барс.
Страшный хвост реагирует? на малейшее наше движение. ~~как подобие змеи~~. Он похож на толстую искрав-шуюся полосатую змею!
Все тело лениво неподвижно.
Глаза-то закрыты

Живой сожитель, конечно, еще привлекательней, чем просто подвижной предмет.

Забыты ветка, бумажка, морковка.

...Разница между мной и алма-атинской обезьяной только в одном.

Я так же прыгаю от предмета к предмету, как только в памяти подвернется новый.

Но, в отличие от обезьянки, я все же иногда возвращаюсь обратно, к первоначальному.

Ход сюжета в этих записках я посвящаю безыменной сестре моей — обезьяне из алма-атинского зоосада...

МИ ТУ

У Литвиновых была собака [639].

Но не он ее любил.

Любила собаку — терьера — мадам Литвинова, Айви Вальтеровна.

И дети.

Вообще собаке, конечно, здесь вовсе не место. И если бы я был ригористичен, как престарелый Гёте, ушедший с поста директора Веймарского театра из-за того, что в «Саладине» на сцену позволили себе вывести собаку и этим осквернить великие подмостки, я тут же должен был бы бросить писать и сам на себя обидеться.

Обидеться за то, что пустил сюда, в такое серьезное сочинение, встрепанного, да еще чужого терьера.

Однажды это со мной уже случилось.

Тогда это была собака Качалова, и завернула она ко мне в мою письменность в виде цитаты из Есенина.

Это было тогда, когда я определял действенность сюжета по признакам того, чего можно добиться дрессировкой собак.

Дрессировка, как известно, есть использование наличных рефлексов в целях установления новых — условных.

А действенны те сюжеты, что работают на особо глубоко врожденные рефлексы (погоня, p[ar] ex[emple] *, прежде всего работает на охотничий инстинкт преследования — если глядеть с позиций борзой — или на инстинкт умело «уносить ноги» — если глядеть с позиций зайца).

---

* — например (*франц.*).

Собака Литвиновых заходит сюда по менее существенному поводу,
если глядеть со стороны,
но боюсь, что по гораздо большему, если глянуть в суть.
Ее приводит сюда странное ее имя:
Ми Ту.
Я не вдавался в лингвистические дебри происхождения этого имени.
Я не знаю его точной транскрипции.
Французское ли это Mi tou?
Или китайское Mi-tu?
Для меня оно всегда звучало английским: Me too.
И в этой транскрипции оно всегда имело смысл,
совершенно определенный смысл:
«Я — тоже», «и я — тоже».
Отсюда и само появление означенного терьера на страницах моих записей.
Отсюда и терьер Ми Ту в заголовке.
И не как терьер,
а как имя,
и не как имя,
а как смысл его.
«Me too» — «я тоже».
И это потому, что формула «Me too» — одна из основных формул моей деятельности.
Точнее — один из динамических импульсов моей деятельности.
Одна из сокровеннейших пружин, заставивших и заставляющих меня делать очень и очень многое.
Итак: «Me too» — «Мы — тоже!»

Среди рассказов, легенд, пьес, которые не только нравятся в юности, но формируют ряд представлений, устремлений и «идеалов», я помню очень отчетливо три, имевших несомненно глубокое на меня влияние. 499

Первое — даже не рассказ или легенда, а строчка соображения не то из «Печали сатаны» Мэри Корелли, не то из какого-то романа Виктории Кросс (автора «Six chapters of man's life» *) [640].

Соображение о философии: что философия подобна кокаину — она убивает чувство радости, но зато избавляет от чувства боли.

Вторым впечатлением, подхваченным где-то очень рано и очень меня впечатлившим, была какая-то легенда, кажется, из персидского народного эпоса.

О некоем силаче, будущем богатыре, с детства имевшем призвание к свершению чего-то очень великого.

В целях этого будущего свершения он не дает себе права расходовать свои силы для полного достижения их расцвета.

Он идет на базар, и на него наседают, кажется, кожевенники. «Поклонись нам в ноги и ляг в базарную грязь, чтобы мы могли пройти по тебе»,— издеваясь, кричат они ему.

И будущий витязь, сберегая силы для будущего, покорно стелется под ноги их — в грязь.

Как полагается, это, кажется, происходит до трех раз.

Дальше витязь мужает, вступает в совершенное владение своими неслыханными силами и совершает весь положенный ему набор неслыханных подвигов.

---

* — «Шесть глав из жизни человека» (*англ.*).

Этот эпизод с кожевенниками, неслыханное самообладание и жертва всем, вплоть до самолюбия, в целях достижения и осуществления изначально положенного и возложенного, меня ужасно пленил.

В моих работах этот мотив отчетливо проступает дважды.

В неосуществленной части сценария «Александр Невский», где вслед за разгромом немцев на Чудском озере на Россию снова надвигается с карающей целью татарская орда.

Невский-победитель мчится ей навстречу.

Безропотно проходит между очистительными кострами перед ханской юртой-дворцом и смиренно преклоняет колено перед самим ханом, покорностью выигрывая время для накопления сил, чтобы со временем низвергнуть и этого поработителя нашей земли, хотя уже и не собственной рукой, но мечом потомка-продолжателя — Дмитрия Донского.

По пути обратно из орды отравленный князь умирал, глядя на далекое поле — Куликово поле — перед собой. Мы с Павленко заставили для этой цели нашего святого воителя сделать по пути домой малый крюк в сторону против исторического маршрута, которым в действительности двигался из орды обратно Александр Ярославич, так и не доехавший до родных пенат.

Не моей рукой была проведена карандашом красная черта вслед за сценой разгрома немецких полчищ.

«Сценарий кончается здесь,— были мне переданы слова.— Не может умирать такой хороший князь!»

Но если не князь и не святой из рук моих во имя высшей цели не был поставлен на колени, то царь Иван Васильевич Грозный не избег этой участи.

Казанский победитель тотчас же после максимального взлета славы в грохоте литавр на фоне мчащихся туч, только что высившийся над извергающими гром пушками, в следующей же сцене восходит еще на одну высшую ступень славы — сокрушенно и уничиженно низвергаясь к золотым подолам парчовых боярских шуб, в слезах умоляя каменную когорту бояр не раздроблять Руси после надвигающейся кончины трясущегося в лихорадке первого боговенчанного самодержца Российского государства...

В личной, слишком личной, собственной моей истории нередко шел и я сам на эти подвиги самоуничижения.

И в личной, самой личной, сокровенной личной моей жизни, может быть, слишком даже часто, слишком поспешно, почти что слишком даже охотно и тоже... безуспешно.

Впрочем, потом, «по истечении времен», и мне иногда, как Грозному, удавалось рубать головы, торчащие из шуб; у гордых золоченых подолов мы вместе с Грозным царем катались, принимая унижение во имя самых страстных наших устремлений.

С моей стороны рубка была, конечно, метафорической.

И чаще, занося меч над чужой головой, я сносил ударом не столько ту голову, сколько свою собственную.

Третьим впечатлением был «Шоколадный солдатик» Бернарда Шоу в очень нежные, романтические и героически настроенные годы—беспощадностью иронии, казалось бы, навсегда остудивший юношески пламенную тягу к пафосу.

А потом всю жизнь я волок героико-патетическую лямку экранных «полотен» героического стиля!

Здесь может воспоследовать описание сцены моего посещения Бернарда Шоу в Лондоне в 1929 году, завершившегося посылкой [им] мне радиограммы, застигнувшей меня в самом центре Атлантического океана на путях в САСШ и предлагавшей мне ставить «Шоколадного солдатика» в кино «при условии сохранения полного текста в совершенно неискаженном виде».

Ретроспективное осмысление через это той безустанной атмосферы вербующего «шарма», которым он окружил меня во время пребывания у него. Великая честь этого предложения, исходившего от человека, наотрез и ни за какие деньги никому до того не дававшего прав на киноинсценировку его произведений.

Наравне с Максимом Горьким еще один крупный писатель, чье предложение ставить его творения мною было turned down *.

И здесь, естественно, просится описание моей поездки в Горки к Горькому [641], чтобы прослушать сценарий, который он хотел видеть поставленным моими руками.

И старик до самой своей смерти — я после этого видел его еще несколько раз — так и не мог забыть и простить мне этот outrage **...

---

* — отвергнуто (*англ.*).
** — оскорбление (*англ.*).

ИСТОРИЯ КРУПНОГО ПЛАНА

502 Ветка сирени.

Белой,

махровой.

В сочной зелени листьев.

Погруженная в ослепительный луч солнца.

Она врывается в комнату через окно.

Качается над подоконником.

И входит первым воспоминанием в круг моих детских впечатлений.

Крупный план!

Крупный план белой сирени покачивался первым детским впечатлением над моей колыбелью.

Впрочем, это уже не колыбель. Это маленькая белая кроватка с четырьмя никелированными шариками на столбиках и белой вязаной сеткой между ними, чтобы я не выпал.

Из колыбельного возраста я уже вышел.

Мне уже целых три или четыре года!

Мы с родителями живем на даче,

на Рижском взморье,

в нынешнем Майори, которое тогда называлось Майоренгофом.

Ветка белой сирени в косом срезе солнечного луча заглядывает в окно.

Качается надо мной.

Первое мое сознательное впечатление — крупный план.

Так под веткой сирени просыпалось сознание.

Потом много, много лет подряд под такую же ветку оно уходило в дремоту.

Только ветка была уже не живая, а писанная, наполовину рисованная,

наполовину вышитая шелком и золотой нитью.

И была она на японской трехстворчатой ширме.

Глядя на эту ветку, я много, много лет подряд засыпал.

Когда ее начали ставить около изголовья моей кровати, я не помню.

Но кажется, что она там стояла всегда.

Ветка была пышная и изогнутая.

На ней — птички.

И очень далеко за ней — сквозь нее — были нарисованы традиционные детали японского ландшафта.

Маленькие хижины.

Заросли камыша.

Мостики через ручьи.

Остроносые лодочки, нарисованные в два штриха.

Ветка была уже не только крупным планом.

Ветка была типичным для японцев — первым планом, сквозь который рисовалась даль.

Так до знакомства с Хокусаи [642], до увлечения Эдгаром Дега приобщался я к прелести первопланной композиции.

В ней мелкая деталь на первом плане взята в таком масштабе, что доминирует над всей глубиной.

Потом как-то ширму пробили в двух местах стулом.

Помню ее с двумя пробоинами.

Потом ее не стало.

Я думаю, что эти две ветки связали в одно общее живое впечатление два понятия: понятие о крупном плане и понятие о первопланной композиции как органически и стадиально связанных между собой.

И когда я много лет спустя пустился в поиски исторических предшественников крупного плана в кино [643], я невольно стал их искать не в изолированном портрете или натюрморте, а в увлекательной истории того, как из общего организма картины начинает выдвигаться на первый план отдельный ее элемент. Как из общего плана пейзажа, где иногда невозможно обнаружить падающего Икара или Дафниса и Хлою [644], фигуры начинают сперва в рост приближаться к плоскости, а затем постепенно становятся так близко, что срезаются краем картины, как в «Эсполио» Эль Греко, и затем прыжком через три столетия — у французских импрессионистов под сильным впечатлением японского эстампа.

А традицию первопланной композиции подхватили для меня два Эдгара.

Эдгар Дега и Эдгар По.

Первым Эдгаром был Эдгар Аллан По.

Живое впечатление от писанной японской ветки, вероятно,

определило остроту впечатления, которое на меня произвел рассказ о том, как По глядит в окно и внезапно видит гигантское чудовище, ползущее по вершинам горного хребта вдали.

Затем выясняется, что это вовсе не допотопных размеров чудище, а скромная медведка, проползающая по стеклу [645].

Оптическое совмещение этого крупного первого плана с дальней горной цепью и создает пугающий эффект, так великолепно описанный Эдгаром По.

Интересно отметить, что вымысел По не мог строиться на непосредственном впечатлении: человеческий глаз не может одновременно «взять на фокус» столь сильно выдвинутый вперед первый план и одновременно отчетливую обрисовку горного хребта вдали.

Это может сделать только кинообъектив, и то только один из них — «28», который к тому же обладает чудесным качеством преувеличенно искажать первый план, искусственно преувеличивая его размер и форму.

Некоторые предположения о том, как могло возникнуть у Эдгара По подобное зрительное представление, я решаюсь изложить

в маленькой работе, касающейся кинематографических элементов в творчестве Эль Греко.

Но я думаю, что скрещение ветки белой сирени с пластическим описанием из страшного рассказа Эдгара По, вероятно, как-то определило собой наиболее эффектные мои, особенно резко выраженные первопланные композиции.

Это черепа и монахи, маски и карусели «Дня мертвых» в мексиканской картине.

Пятно белой ветки сирени становится белым черепом на первом плане.

А жуть рассказа Эдгара По становится группой монахов в черных рясах в глубине.

И все вместе приходит католическим аскетизмом иезуитов, налагающих железную пяту костра и крови на чувственное великолепие тропической красавицы Мексики.

Карусели «Дня смерти» повторяют эту же самую трагическую тему иронически.

Здесь выброшены на первый план почти до осязаемости выдвинутые опять-таки белые черепа.

Но черепа картонные — маски черепов.

А за ними в полный размер крутятся карусели и вертикальные колеса смеха, мелькая сквозь пустые глазницы масок, заставляя их подмигивать, как бы говоря о том, что смерть — не более чем пустой картонаж, сквозь который все равно и всегда будет неустанно пробиваться вихрь жизни.

Другой хороший образец [646] — это совмещение профиля девушки племени майя и всей пирамиды из Чичен-Итцы в одном и том

же кадре. Вообще же тип этой композиции особенно обстоятельно разрабатывался мною еще в «Старом и новом».

Несравненные композиции второго Эдгара — Эдгара Дега и иногда еще более острые построения Тулуз-Лотрека снова возвращают нас в лоно чисто пластических произведений.

Но само сплетение этих описательных и непосредственно зрительных впечатлений имело для меня совсем особенное значение.

Здесь для меня, вероятно, впервые прощупывалось связующее звено между живописью и литературой, увиденными одинаково пластически.

Тут были первые ростки того, чтобы зрительно, пластически и монтажно прочитывать Пушкина [647], а когда понадобился перевод на английский язык, и Мильтона [648].

В общении с Пушкиным, а в дальнейшем и с Гоголем, ощущение этой связи углублялось.

Если у Эдгара По мы видели, по существу, зрительную картину, подробно описанную именно как зрительная картина, и даже как оптический феномен, то у Пушкина мы встречаемся с описанием самого события или явления, однако сделанного с такой абсолютной строгостью и точностью, что возможно почти целиком воссоздать зрительный образ, конкретно проносившийся перед глазами нашего поэта.

Именно «проносившийся», что доступно динамике литературного описания там, где пасует неизбежно неподвижный холст картины.

И вот почему движущаяся картина пушкинских построений могла так остро начать ощущаться только с приходом кинематографа.

Тынянов писал о конкретности пушкинской лирики. О том, что лирические стихи Пушкина — не игра условно лирическими формулами, но всегда запись подлинных лирических «состояний души» и эмоциональных переживаний, всегда имеющих точный адрес и совершенно реальный источник.

Разбор пушкинских поэм (и прозы) доказывает совершенно такую же точность описания совершенно реальных зрительных образов, которые можно восстановить, воссоздать по его изложениям.

Перекладывать пушкинское изложение в систему монтажной смены кадров — абсолютное наслаждение, потому что шаг за шагом видишь, как видел и последовательно показывал поэт то или иное событие.

(Примеры: Конец «Медн[ого] всадника». Истомина. И еще что-нибудь. «Кавказский пленник» или «Граф Нулин». Выход Петра.)

Таковы примеры из области монтажа.

Не менее удивителен и пушкинский «микромонтаж», то есть сочетание отдельных элементов внутри единой рамки кадра.

Здесь в расставе слов внутри фразы повторяется то же самое.

И если взять за правило, что последовательность размещения слов определяет их положение от переднего плана «кадра» в глубину (что достаточно естественно), то почти каждая фраза Пушкина совпадает с совершенно точно очерченной схемой пластической композиции.

Я говорю — схемой композиции, ибо расстав слов определяет собой главное и решающее в композиции: осмысленное соотношение и соразмещение элементов сюжета и других валеров внутри картинок.

Этот «решающий костяк» может быть облачен в любые частные живописные разрешения.

Это даст возможность, сохраняя строгость авторского замысла, по-своему его интерпретировать каждому, кто взялся бы за пластическое воссоздание литературного описания.

Здесь и предпосылки и предел творческой интерпретации творений автора, как в любом аспекте режиссуры.

Хорошим примером того, как развивается авторский композиционный замысел и ход и как можно, проморгав его, утерять этот строй, дает сопоставление подлинного отрывка из Гоголя с трафаретной киноинтерпретацией его. Пример [может быть] взят из книги Кулешова [649]. (Начало атаки из «Тараса Бульбы», появление Андрия.)

Конечно, и в этом направлении самые любопытные образцы дают китайцы, у которых единство живописного и литературного письма одинаково растет из первичного зрительного восприятия и его специфических особенностей, тем самым определяя неожиданность особенностей и форм как того, так и другого письма.

Я думаю, что как пушкинский словорасстав оказался для меня дальнейшим стимулом от первых впечатлений, так сам Пушкин оказался ступенью к наиболее меня увлекающей теме звукозрительного контрапункта.

Дело в том, что в характер создания зрительного эквивалента к словорасставу Пушкина очень часто вплетается интонационный и мелодический ход самой фразы.

Мелодический графин настолько отчетлив и настолько совпадает со словесно обрисованным предметом сцены, что иногда он кажется контуром действующих деталей или мизансценой поступков или неподвижных соразмещений всего того, что охвачено полем зрения. (Пример с ядрами из «Полтавы» [650]).

И отсюда уже шаг к тому случаю, когда конкретный предмет исчезает, оставляя за собой лишь контур и ткань интонационного хода, характерного для него.

Мелодика стиха перескользнула в музыку.

Рождается проблема звукозрительного сочетания из возможностей звукозрительного соответствия и единства.

Здесь мне интересны прежде всего пути и перепутья, которыми я шел и подходил к центральным проблемам, волновавшим меня в разных разделах моей творческой практики.

Сладкий яд отравы звукозрительного монтажа пришел позже.

В немом кино дело касалось монтажа и роли крупного плана.

Хотя интересно, что еще в немом кинематографе я часто искал передачи через пластическое построение чисто звуковых эффектов.

Я вспоминаю, как в двадцать седьмом году, снимая Зимний дворец в октябрьскую ночь (для фильма «Октябрь»), я добивался того, чтобы пластически создать впечатления раската выстрела с «Авроры» по анфиладам дворца. Эхо прокатывается по залам и докатывается до комнаты в белых чехлах, где закутанные в шубы министры Временного правительства ждут рокового для них мгновения — установления Советской власти.

Система «ирисовых» диафрагм в правильно уловленном ритме открываний и закрываний видов на пустые залы старалась уловить этот дышащий ритм эха, пробегающего по залам. Более удачно получился и хорошо запомнился зрителям перезвон дворцовых хрустальных люстр в ответ на пулеметную дробь на площади.

Здесь кроме зрительного и двигательного эквивалента качающихся хрустальных подвесок была еще ассоциация чисто предметная. Методологически интереснее была, конечно, попытка уловить графический эквивалент эха!

(Крупный план в том виде, как им орудовало немое кино, крупный план, уже отделившийся от общего фона, переставший быть связанным с фоном, но уже как целиком в себе абстрагированное pars pro toto,— тоже связан у меня с живым впечатлением за несколько лет до того, как я вообще начал работать даже в театре!

Крупный план однозначного порядка как элемент возможных чисто темповых сочетаний связан у меня с реальной сарабандой пляски носов и глаз, ушей и рук, высоко подколотых английскими булавками поясов, серег и причесок с вплетенными цветами и ленточками.)

Дневное зрение глубоко отлично от ночного.

Дневное — в смысле бодрствования.

Ночное — в смысле ви́дения во сне.

В нормальном дневном зрении сплетение деталей и общего вида настолько гармонично, что нужна либо искусно выработанная специальная сноровка — глаз Следопыта или его внучатого племянника Шерлока Холмса, либо неожиданно острое раздражение внимания, для того чтобы из этого гармоничного целого внезапно выхватывать островки крупных планов.

Нужна особая аналитическая воспитанность глаза, чтобы уметь выхватывать деталь.

Нужна особая синтезирующая способность мышления, чтобы из этих данных анализирующего зрения суметь разглядеть решающую деталь, характерную деталь, деталь, способную в осколке целого воссоздавать представление о целом.

Интересно, что в состоянии сна целое и часть так же гармонично сплетены, но как-то так, что и то [и] другое равно заметны.

Трудно найти лучшее описание этого, чем у... Достоевского в разговоре Ивана Карамазова с чертом, где так характерно обозначены рядом «высшие проявления» и «последняя пуговица на манишке» (да еще к тому же упомянут Лев Толстой — равно блестящий в необъятных батальных полотнах и «неожиданных подробностях» завитков волос на шее Анны Карениной) и сказано, что подобные вещи во сне видят даже и «совсем заурядные люди», то есть такие, для которых в бодрствующем состоянии «целое», конечно, некая вязкая комплексная и недифференцированная картина.

Но наиболее интересны промежуточные состояния: ни сон, ни явь.

Перескок из одного состояния в другое как бы расщепляет как ту, так и другую гармонию: фрагменты восприятия или впечатлений от воспринятого встряхиваются, как игральные кости, и перетасовываются, как колода карт.

Именно на рубеже обоих состояний я и узрел упомянутую выше сарабанду пляски крупных планов.

Это не было пляской на Лысой горе.

Ни даже вовсе на горе.

А на вытоптанной площадке перед несколькими мощными избами где-то в б[ывшем] Холмском уезде, б[ывшей] Псковской губернии.

Я необычайно остро вижу перед собой то, о чем я читаю, или то, что приходит мне в голову. 509

Здесь сочетается, вероятно, очень большой запас зрительных впечатлений, острая зрительная память с большой тренировкой на «day dreaming» *, когда заставляешь перед глазами, словно киноленту, пробегать в зрительных образах то, о чем думаешь, или то, о чем вспоминаешь.

Даже сейчас, когда я пишу, я, по существу, почти что «обвожу» рукой как бы контуры рисунков того, что непрерывной лентой зрительных образов и событий проходит передо мной.

Эти острозрительные прежде всего впечатления до боли интенсивно просятся на воспроизведение.

Когда-то единственным средством — и объектом и субъектом — подобной «репродукции» был я сам.

Сейчас у меня для этой цели бывает добрых три тысячи подручных «человеко-единиц», разведенные городские мосты, эскадры, табуны и пожары.

Но некоторый налет «общности» остается, мне очень часто совершенно достаточно воссоздать тревожащий меня общезрительный, хотя не во всех деталях образ, чтобы на этом успокоиться. Это во многом определяет, конечно, особую зрительную интенсивность моих мизансцен или кадра.

Но часто это же служит барьером для других выразительных элементов, не успевающих попасть в столь же интенсивную творческую магистраль, как та, которой подчиняется зрительная сторона моих opus'ов.

---

* — грезы наяву (*англ.*).

Музыка — особенно Прокофьева и Вагнера — входит под знаком этой номенклатуры тоже в зрительный раздел — или правильнее его назвать «чувственным»?

Недаром же я столько расходую чернил на бумаге и вдохновения на пленке в поисках путей установления соизмеримости изображения и звука.

И, с другой стороны, так целиком я предан вопросам чувственного мышления и чувственным основам формы?

Слово и подтекст — это то, что часто остается у меня вне фокуса обостренного внимания.

Диспропорция интенсивности моего интереса к разным элементам композиции и построения несомненны и очевидны.

Однако я предпочитаю подобный «дизэквилибриум» классической строгости сбалансированных элементов и готов платить за прелесть чрезмерности и остроты одной области — изъянами и неполноценностью в другой.

Однако [это] вовсе не значит, что звукозрительный примат в моих работах есть предпочтение формы... содержанию, как мог бы здесь подумать иной идиот.

Звукозрительный образ есть крайний предел самораскрытия вовне основной движущей темы и идеи творения...

ВСТРЕЧА С МАНЬЯСКО [651]

Иногда трудно бывает вспомнить первую встречу с будущими любимцами.

Как я узнал и полюбил Ван-Гога?

По-моему, по Щукинскому музею [652].

Меня затащил туда впервые — надо сказать, на второй или третий день пребывания в Москве — кто-то из приятелей-москвичей, помешанных на Гогене.

Гогена я никогда особенно не любил.

За исключением «Желтого Христа», которого знал по репродукции в книжечке Тугендхольда о французской живописи [653]. Читал ее из чужих рук в Гатчине, служа в военном строительстве. В восемнадцатом году. Затем книжку утащил.

Репродукция была бесцветная.

В цвете увидел его [Гогена] зачительно позже.

И очень разочаровался.

Я предполагал гамму вовсе иной — пронзительный хром на фоне ультрамарина и кобальта с белыми пятнами головных уборов бретонок. На деле оказалось какое-то фрез-экразе шаровидных розовых кустов, худосочно кремовое тело Христа, невнятный тон пейзажа.

Это случилось уже после того, как самый рисунок фигуры Христа я использовал для всех крестов и распятий в «Иване Грозном».

Взлет рук распятой фигуры, поворот головы и скорбное искажение лика (the twist, как пишут о стетсонах! [654]) были именно тем, что мне было нужно, и я сбил с ног моих алма-атинских сотрудников, чтобы достать репродукцию.

Щукинский набор Гогенов приятнее по тонам, но все же тоже конфизери *, похожее на цветочные клумбы.

И сквозь его пеструю манерность, похожую на розовых лангустов, запутавшихся в голубоватых водорослях, меня сразу же потянуло к другим.

Матисс [655] не прельстил.

Пикассо — заинтриговал.

Странные глазастые дамы Ван-Донгена [656] привлекали.

Но больше всех увлек Ван-Гог.

Мейер Греффе [657] ездил в Испанию поклоняться Веласкесу [658] и вдруг натолкнулся на Эль Греко.

Исчез Веласкес, и остался пленительный мастер из Толедо.

Меня повели восторгаться Гогеном, а я с разбегу влетел в увлечение Ван-Гогом.

Кстати, почти так же началось и увлечение самим Эль Греко.

Есть картины, которые так затасканы репродукциями, что невозможно глядеть на оригиналы.

Такова участь почти всего в Национальной галерее в Лондоне.

Ходишь как по страницам Мутера [659], Вермана [660] и тому подобным гербариям, где сухо, невразумительно и скучно описаны и воспроизведены «общими планами» чересчур завершенные и доделанные шедевры.

Когда их видишь в натуре, они кажутся увеличенными цветными репродукциями с иллюстраций, знакомых по книгам.

На «Рождение Млечного пути» Тициана [661] невозможно смотреть.

С трудом смотрятся «Посланники» Гольбейна с перспективно скошенной картиной на первом плане.

Эти картины сочетают затасканность по репродукциям с чрезмерной записанностью письма.

Так невозможно глядеть на греков периода расцвета.

И от них глаз уже не отдыхает и на египтянах, населяющих Британский музей.

Режущая незавершенность мексиканской пластики, эскизность перуанских сосудов, сдвиг в пропорциях негритянской пластики — вот что нравилось моему поколению.

Поэтому из opus'ов Тициана привлекателен — и очень! — только «Папа Павел с племянниками».

А по Национальной галерее я шел, полусонно хлопая веками.

Впечатление от Лувра в целом неотделимо от Галери-Лафайетт [662] и Мезон Прентан [663], маскарада в Меджик-Сити [664] или Бал Кутюр в Гранд-Опера [665].

---

* — кондитерская (*франц.*).

Среди этой толкучки людей и картин, смешивающихся друг с другом в некое подобие цветочного базара или городского вокзала, ослепительно вспыхивают единичные Энгры [666] («Мадам и мадмуазель Ривьер»), Домье («Криспен и Скапен»), портреты Клуэ [667],— остальное, включая «Джоконду», расплывается в каком-то мареве солнечных пятен, фигурной росписи потолков, потеющих туристов, шаркающих ног!..

Так же пронзительно вырывается из скучных зал Национальной галереи «Моление о чаше» Эль Греко.

Вишневое облачение, словно бритвой, режет зелень.

Как голубое режет по желтому в «Святом Маврикии» или голубое — по фиолетовому в «Эсполио».

Каждый цвет [сам] по себе.

Ни вплыванья друг в друга,

ни зализанности смягчающего общего тона.

Цвета вопят, как фанфары.

Форма издевается над академичностью тел и облачений, строится режущими поверхностями тона, по которому прожилками хлещут следы бега кисти.

Фигуры взвиваются, превосходя винтом движения тополя Ван-Гога.

Перегибаются. Извиваются...

..Маньяско я встретил... в Одессе [668].

Шумливая Дерибасовская.

Вывеска Пружинера «Починка примусов».

Запах кошек и жареной «рибы».

Гладкая кладка каменных плит мостовой.

Белые фартуки дворников, только что приказом городского совета снабженных бляхами.

Красный плюш и черные ножки бесконечно неудобных кресел и тройного дивана в номере гостиницы.

Нитяные занавески.

Сухой ветер и пыль.

Безумная тоска в душе.

Я на несколько дней в Одессе проездом в Ялту.

Это не бьющий жизнью фонтан Одессы, когда мы снимали «Потемкина»,

Одесса массовок, катящихся с лестницы вниз,

Одесса, идущая тысячами людей по улицам к палатке Вакулинчука.

Одесса прогулок по туману в порту.

Сейчас я в городе один.

Впереди предощущение неприятностей «Бежина луга».

Тоненькие деревца вдоль тротуаров.

Разрушенный «Сахалинчик» [669].

Старожилы рассказывают о пышных швейцарах, когда-то стоявших у подъездов публичных домов.

Дюк над пустынной лестницей [670].

Одиночество. Одиночество. Одиночество.

Тоска...

Бледно-желтое здание с серыми колоннами.

Одесский порт мертв.

Как же должна быть мертва Одесса, как тяжела тоска, чтобы занести меня в это двухэтажное здание?!

Здание — музей,

типичный периферийный музей.

Подбитые золотые чашки и чайники разрозненных ампирных сервизов.

Немного карельской березы.

Поддельные копии с картин.

Порыжевшие груди и потемневшие пейзажи на необъятных холстах.

Поступившее из окрестных имений,

потом — попавшее по разверстке.

Так в Новгороде можно было увидеть в местном музее —«Итальянскую комедию» Бенуа и Борисова - Мусатова [671],

в Переславле рядом с латунными буддами (их делали здесь, а потом возили в Монголию, откуда привозили как редкость!) — гуаши и акварели Серебряковой [672],

в алма-атинском художественном аппендиците при этнографически-дарвиновском музее рядом с двухголовыми телятами и «портретами» кибиток кочевников — заблудившихся Серова и Добужинского.

...Так же неожиданно в Одессе встретил я Маньяско.

Кто занес сюда эти два маленьких темных холста из жизни монахов?

Каким образом именно в Одессу забрели творения этого мастера, блуждающего где-то за пределами всеобщего признания и хрестоматийного приобщения к лику общепринятой клиентуры истории искусств?

Этой фамилии я не знаю и его картин никогда прежде не видел.

Старательно запоминаю это имя, чтобы не забыть.

Это, вероятно, копии или варианты.

Известно, что он часто повторял сюжеты, и даже известно, что его подделывали.

Впрочем, все это становится мне известным лет через пятнадцать, когда впервые попадает мне в руки монография Beppo Geiger'a «Alessandro Magnasco» * (1923 год).

Пока что в руки забирает Маньяско меня самого.

---

* — Беппо Гайгера «Алессандро Маньяско» (*нем.*).

И не напрасно.

Кажется, что фигуры Греко еще похудели,

что их экстатические изломы еще острее изломались.

Мгновениями это уже не движение фигуры, схваченное кистью, но самовольно манерное движение кисти, торопливо замаскированное костями и дряблым телом аскетов, протянутыми руками, изысканно сложенными ладонями с длинными пальцами.

Еще чаще кажется, что это витиеватые и вычурные росчерки подписей, рассевшиеся в монашеских облачениях, чтобы согреть вокруг очага свои разбежавшиеся хвосты, петли, узлы и пересечения.

«Христос, помогающий Петру [выйти] из воды» кажется написанным не то Эль Греко, не то ... Оноре Домье,

«Нищие и уличные певцы» — Жаком Калло,

«Общество в саду» — Гойей или Лонги [673].

«Инквизиция» Гойи похожа на сколок с «Урока в [Миланском] соборе».

Осатаневшие монахи Маньяско как бы включают в одну цепь Греко и Гойю, Гойю и Домье.

Гойя, Домье, Калло, Лонги — все дорогие имена.

И много картинок Маньяско в течение многих лет скрывалось под этими именами. Правда, кроме Домье, но зато с большим процентом холстов, приписываемых Сальватору Роза [674].

Маньяско родился в 1667 году. Умер в 1749.

Мне Маньяско интересен тем, что, пожалуй, не столько Эль Греко, сколько монахи Алессандро Маньяско стилистически определили облик и движения моего Ивана Грозного — Черкасова.

КЛЮЧИ СЧАСТЬЯ

516 «Санин» Арцыбашева,
«Гнев Диониса» Нагродской,
романы Лаппо-Данилевской
и, конечно, «Ключи счастья» Вербицкой [675].
Это целая эпоха в литературе.

Эпоха, резко отразившая полную потерю какой бы то ни было стабильности в тех слоях интеллигенции, которая не примкнула к революционному движению.

Мы еще слишком дети, чтобы читать все это в те годы, когда выходят эти книги.

Мы знаем о них понаслышке, по спорам взрослых, по обрывкам полемики в связи с их выходом, больше по названиям и по фамилиям авторов.

Боже мой, как это было давно!

Сколько утекло воды, как преобразился лик нашей страны, как перекроился облик Европы, как изменился весь мир за эти десятилетия!

Как странно случайно увидеть фотографию госпожи Лаппо-Данилевской [676] среди других обитателей «Дома ветеранов сцены» и вспоминать о ней как участнице фронтовой труппы Политуправления Западного фронта в 1920 году, когда сам я работаю художником-декоратором в только что отвоеванном Минске.

Как неожиданно сознавать, что сына автора «Ключей счастья» Вербицкой [677] можно почти ежедневно увидеть на сцене МХАТ, то в «Анне Карениной», то во «Врагах» Горького.

Это почти так же странно, как соображать о том, что еще жив столь давно уже «музейный» Матисс,

что только два года тому назад умер (в 1944 г.) Эдвард Мунх[678] — скандинавский предтеча экспрессионизма [679] — направления, расцветавшего на наших глазах и на наших же глазах уже давно канувшего в Лету под пластами конструктивизма, сюрреализма, давно его сменивших и давно уже в свою очередь сошедших со сцены.

Из смутного водоворота тех же дореволюционных и довоенных лет родится и евреиновский «Театр для себя» [680].

В одной из этих трех книжек приводятся примерные сценарии для пьес этого театра без зрителей, без критики, без аудитории.

Я помню один такой сценарий.

Он назывался «Примерка смертей».

Маленьким надрезом побочных кровеносных сосудов на руке и теплой ванной — под контролем спрятанного друга-врача и [под] дальние звуки арфы — предлагается читателю испытать прелесть ощущений умирающего Петрония [681], вскрывшего себе вены.

Нагромождением цветов предлагается испытать первые ощущения смерти от ароматов...

...Название «Ключи счастья» современники объясняли тем, что это роман о родниках, источниках, порождающих потоки счастья.

Заглавие «Мертвые души», как известно, имеет два чтения.

Одно — прямое, касающееся мертвых ревизских душ, которыми торгует господин Чичиков.

Второе — иносказательное, касающееся омертвелых душ его клиентуры — представителей помещичьей России.

«Ключи счастья» помимо «родникового» чтения имеют совершенно такое же второе, «подспудное» чтение.

Чтение весьма циническое — на поприще любви находящее полное соответствие с приведенным выше евреиновским развлечением «Примерки смертей».

«Ключи счастья» в годы моего детства были разновидностью лотереи.

Они стояли в ряду таких же развлечений на благотворительных базарах, как серсо, которое надо было набрасывать на торчащие палки с подвешенными призами, или мячики, которыми надо было попасть в развешенные цветные мешочки с пряниками и леденцами.

«Ключи счастья» состояли в том, что на столик выставлялась коробочка.

Коробочка, закрытая на ключ.

Около коробочки лежало двенадцать ключей.

Только один из всех двенадцати ключей открывал коробочку.

За каждый ключ — для этой «примерки ключей» — вы платили рубль.

Открыв коробочку, вы получали в качестве приза ее содержимое — кажется, десять рублей.

Иногда коробочка открывалась с первого раза.

Иногда со второго, с третьего.

Иногда — двенадцатым ключом, и выигравший бывал в убытке.

Такому же исканию и испытанию в области любви подвергает свою героиню г[оспо]жа Вербицкая.

Роман более чем уместно назван «Ключи счастья».

А героиня г[оспо]жи Вербицкой, сколько я помню, в убытке не остается.

«Ключи счастья» не только метод искания в области любви. «Ключи счастья» во многом и метод искания в искусстве.

В те смутные этапы его развития, когда внезапно появляются новые, еще не осознанные и не освоенные возможности новой техники, новых способов выражения, новых средств воздействия.

Где искать подхода, как найти правильные пути, где обнаружить ключ, способный раскрыть шкатулку, полную новых чудесных тайн и возможностей?!

Конечно, можно ее просто взломать.

Таким «искусством взломщиков» может быть с успехом названо то, что во многом было сделано с диалогом и музыкой в звуковом кино, когда в область кинематографа просто беззастенчиво вломился театр.

То же самое происходит и сейчас с практикой цветного фильма, куда вломилась даже не живопись, а олеография.

Другой путь — путь примерки ключей — путь «ключей счастья».

Ибо можно иметь очень четкий абрис собственных вожделений, очень точный набор уравнений, которым должно отвечать искомое — «икс» — новых возможностей, и очень точное представление о формулах, которыми должны выразиться найденные решения.

Но шаг от этих отвлеченных представлений, хотя и осязательно точных и близких, к реализации их на практике лежит иногда через неперелазные ущелья трудностей по освоению особенностей новой области творчества.

Настоящие «Ключи счастья» должны коснуться некоторых из тех верных, а чаще неверных ключей, которыми мы атаковали ящик Пандоры [682] цветового кино.

ЦВЕТ

Цвет. Чистый. Яркий. Звонкий. Звенящий.
Когда я полюбил его? Где?
Пожалуй, в Вологде.
Точнее, в Вологодской губернии.
Еще точнее, в местечке Вожега.
Там, куда меня закинула гражданская война.
Ослепительный снег.
На снегу бабы.
На бабах медового цвета полушубки с выпушками.
Валенки.
Между полушубком и валенками — полоса сарафана.
Шерстяного. Полосатого.
В беспощадно цветастых вертикальных полосах.
Лиловый. Оранжевый. Красный. Зеленый.
Перебивка — белый.
И снова.
Голубой. Желтый. Фиолетовый. Малиновый.
Истертые. Выгоревшие. Поеденные молью.
Подушкой на плетеном кресле.
Скатертью на столе.
Четверть века спустя
образцы их все еще рядом со мной.

С ними сплелись не менее беспощадные полосы мексиканских сарап [683].

В них горит неиссякаемый жар тропиков, [в то время] как фоном к тем искрились кристаллы белых морозов.

Плотоядно розовый сплетается с голубым. Желтый сцепляется с зеленым. Зигзагами бежит коричневый, отделяясь ступенчатым белым от глубокого индиго.

Может быть, прелюдией к варварской радости от чистых красок вологодских сарафанов были когда-то чистые краски иконных досок.

И, может быть, пронзительный хор живых розовых фламинго на голубом фоне Мексиканского залива лишь допел аккорды, задетые гаагским музеем Ван-Гога и цветовым вихрем арлезианских холстов великого безумца с отсеченным ухом [684].

Все равно: зеленый квадрат скатерти в лимонной, залитой солнцем комнате,

темно-синий чайник среди красных чашек,

золотой Будда на фоне лазурной раскраски стены

или оранжевый с черным переплет книги на зеленой с золотом парче круглого стола.

В кругу подобных пятен я вращаюсь неизменно. И неизбежным вологодским сарафаном вертикальных цветных полос все туже и туже опоясывают мои комнаты книжные корешки на полках моих стен: золотой рядом с пунцовым.

Синий, белый, белый, оранжевый.

Красный, голубой, оранжевый.

Красный, голубой, зеленый.

Красный, красный, снова белый.

Черный. Золотой...

Мне скучно, когда на столе не горят рядом синий и желтый карандаш, когда не красная в зеленых полосах подушка ложится на голубой диван,

когда не слепит пестротой халат,

когда по занавескам не бегут желтые полосы, пересекаясь голубыми или перерезаясь малиновыми...

И мне приятно, когда пестрая лента филиппинской вышивки змеится, ложась поперек узбекского сюзане. Или шитый монгольский узор распластывается по тускло-малиновому фону стенки, так выгодно отбрасывающей белизну картонных мексиканских эмблем «Дня смерти», и черные в кровавых ранах маски морисков [685], так неожиданно перекочевавшие в полуритуальные пляски мексиканского индио, символизируя для него уже не покорение Испании маврами, но собственное порабощение испанскими полчищами Кортеса.

ТРИ ПИСЬМА О ЦВЕТЕ

«Мемуары» я эти начал писать еще в Кремлевке, в постели, еле шевелясь, с одной, конечно, единственной основной целью:

чтобы доказать самому себе, что у меня все-таки была жизнь...

Потом я поспешно стал мотивировать это писание перед самим собой тем, что это — экзерсисы по овладению стилем письма, больше того,— что это тренаж на «легкое письмо» — воспитать в себе способность непосредственно перелагать в писанное слово каждую мысль, каждое чувство, каждый образ, которые забегут в голову, почти не теряя времени на какие бы то ни было промежуточные процессы, а изливаясь сразу же на бумагу.

«За кулисами» маячил еще один мотивчик: дать себе волю и возможность «вываливать» на бумагу весь ворох ассоциаций, который у меня болезненно прытко возникает по любому поводу, да и без повода всякого вообще.

Так или иначе, на несколько месяцев я дал себе полную волю.

Пока — на сегодняшний день — могу обнаружить следующее:

некоторая описательная легкость обретена,

безответственность в отношении того, что пишешь, достигнута полная,

выработка в хорошие дни дошла до тридцати четырех страниц от руки в день (это что-то в районе одного печатного листа) за один присест.

Зато... совершенно испортил себе манеру «серьезного письма», статейно-исследовательского.

Легкости стиля тут не обрел, но фатально и тут скатываюсь в безудержные разглагольствования во все стороны от непосредственно деловой основы статей.

О цвете — как о добавлении к «Неравнодушной природе» — было задумано (еще до болезни) три письма [686].

«Три письма о цвете».

«Атака на кипарисы» — exposé * принципиального наступления на проблему цвета. Andante heroique **. «Ключи счастья» — scherzo на тему «les tribulations»*** сквозь практику реализации этих возвышенных намерений.

И третья статья — «Неотправленное письмо», сделанная из действительно не отправленного Тынянову письма.

Когда оно было написано, до меня дошли сведения о мучительной смерти этого замечательного мастера в больнице (в Оренбурге?) во время эвакуации [687].

Я писал из горного санатория около Алма-Аты. Из-под яблонь, осыпанных не снегом весеннего цветения, а подлинным снегом. Там я отдыхал зимой, читая в «Знамени» третью часть тыняновского «Пушкина».

Совсем недавно мне подробности последних дней его жизни рассказал кто-то, кто лежал в одной с ним палате.

Он не мог уже лежать и сидел скрюченный со сведенными к груди коленями и страдал неимоверно.

Последний раз я его видел в здании ВЦИКа, откуда я его увозил после того, как мы одновременно получали (в 1939 г[оду]) ордена из рук Михаила Ивановича Калинина, совсем на днях скончавшегося.

Тынянов еле шел, и я почти что нес его к машине, а он мне рассказывал о том, что моя «Мексика» — действительно выдающаяся картина. В Париже, где старались его вылечить от чудовищной болезни, ему с восторгом о фильме говорил его врач...

А если в Париже произведение хвалят врачи, то оно действительно достойно похвалы.

Лучшие знатоки и самые суровые критики искусства — там именно врачи. Что они наиболее изысканные коллекционеры — я знаю сам.

Дарьюс Мило водил меня смотреть самые лучшие образцы французской живописи именно не по галереям, а по приемным... зубных врачей, самых тонких ценителей и знатоков живописи.

...Страшная деталь:

скрюченный Тынянов на койке в руке держит огромную красную клешню краба.

Острая нехватка снабжения в больнице.

Больных питают случайно засланной в город партией дальневосточных громадных крабов...

---

* — изложение (*франц.*).

** — героическое анданте (*франц.*).

*** — горе, напасти, скорбь (*франц.*).

Я не стану делать здесь отступления еще о крабах.

Не буду вспоминать первую встречу с ними в детстве — в Ульгате, на бретонском побережье Атлантического океана, где горы их — дохлых, оранжево-рыжими животами вверх — оставались на камнях заливов (sur les falaises), когда вслед приливу море уносилось обратно вдаль, настолько далеко, что казалось темно-зеленой полосой где-то неподалеку от горизонта.

Я не стану их вспоминать здесь, ибо воспоминание о них неминуемо уведет меня к семилетней подруге моей, маленькой Жанне. Мне самому тогда в Трувиле восемь лет, и знает меня маленькая Жанна только в купальном костюме.

Как-то я встретился с ней не в утренние часы, когда мы ежедневно бок о бок ловили маленьких рачков-креветок, а позже — пристойно одетым.

Маленькая Жанна прошла мимо, не признав в опрятном мальчике маленького друга, с которым она вдохновенно шлепала утрами по лужам.

Воспоминание о маленькой Жанне поведет меня к воспоминаниям о большой волне.

О больших, громадных и стремительных волнах Атлантики, которыми океан широким охватом, мах за махом, наступает в часы прилива сокрушительным водным валом на пустеющий берег пляжа.

Горе тому, кто задержится, замешкается, забудется или не заметит движения вод!

Ибо там, где только что была гладкая поверхность пляжа с лужицами теплой воды, с барахтающейся морской звездой или семьей креветок, мгновенно вырастает саженная глубина зловещей зеленой, в голубых отливах соленой воды.

Маленькая белая фигурка в легком вязаном купальном костюмчике еще копается среди креветок, а предательский иссиня-зеленый вал океана уже огибает его широкой излучиной. Еще несколько мгновений, и на этом месте будут реветь, обрушивая друг на друга седые гребни, высоченные хребты океанских волн.

И если бы в последнее мгновение не чьи-то сильные, цепкие руки и не бег чьих-то мускулистых ног к надежной полосе далекого песка, недоступного приливу, не встречала бы уже больше маленькая Жанна своего маленького друга, и не сидел бы сейчас этот когда-то беленький маленький мальчик и не водил бы бесцельно карандашом по пачке белых листов бумаги, заглатываемый разливом воспоминаний.

...Тынянов умер, и письмо не было отправлено.

Письмо касалось моего желания ставить в цветовом кино биографию Пушкина [688].

Пушкина, как ни странно (не для Пушкина, а для ... меня!), Пушкина — любовника,

по концепции Тынянова, изложенной в «Безыменной любви».

Пленительная история тайной любви поэта к жене историка Карамзина здесь изложена гораздо острее и вдохновеннее, чем в последней части романа, где так и кажется, что торопится рука дописать последние страницы, боясь не успеть их закончить.

Кроме этого, письмо было полно соображений о цветовом разрешении фильма.

Письмо было черновиком.

И это сейчас дает мне право обработать его в сторону более подробного изложения цветовой концепции фильма, решаемого в цвете.

Однако манеру писать я, кажется, испортил себе навсегда: две вступительные строчки к тому, что стало вместо второй статьи «Ключи счастья» самостоятельной пространной «страницей воспоминаний», сами разрослись в целый мемуарный фрагмент с креветками, крабами, маленькой Жанной и Атлантическим океаном.

А в цель их входило только послужить вступительной заметкой, объясняющей происхождение последующих страниц.

Начатые как «два слова» вступления ко «второму письму о цвете», они стали всем, чем угодно, кроме того, чем они были предназначены быть, и сейчас вместо Anhang * к «Неравнодушной природе» они ложатся в груду «Freie Einfälle» **, запосчиво обозначаемых «Мемуары»!

В них все же больше всего о том, как, через какие ассоциации, наводящие образы, и впечатления, и воспоминания о прежних работах, шел я к разрешению сцены пира в «Грозном».

---

* — приложения (*нем.*).
** — «свободных идей» (*нем.*).

WIE SAG'ICH'S MEINEM KIND?!

ЦВЕТ

Не знаю, можно ли назвать счастьем или даже случайным счастьем все то, что привело меня к первой работе по цвету. 525

Но цепь случайностей несомненна.

Цепь эта вела к самой работе.

И такая же цепь и сочетание неожиданного и случайного определяли ход внутри разрешения самих проблем цвета.

Цвет в кинематографе меня занимает очень давно.

Настолько давно, что весь этап нашей работы в черно-серобелом кино я считаю одновременно и работой в области цвета. В области цвета ограниченного спектра однотонных валеров.

Однако и конкретная работа над цветом занимает меня довольно давно.

Впрочем, правда, только с того момента, когда кажется, что техническая проблема разрешена окончательно.

Есть разные пионеры.

Одних увлекает освоение и разработка технической возможности и увлекает работа по усовершенствованию самого нового технического феномена.

Были такие энтузиасты и звука — на тех порах, когда звук еще не давал возможностей самостоятельного отделения и произвольного сочетания с изображением.

Были такие же энтузиасты освоения цвета, когда требовалось невиданное количество света, оптический кубик и три разного тона пленки, бегущей сквозь один аппарат, с тем чтобы в виде грубо[го] пестрого конфетти улавливать на экране цвета без нюансов, тона без полутонов и краски действительности, искаженные до неузнаваемости.

К этому типу пионеров и энтузиастов я не отношусь никак.

Меня не увлекают искания, имеющие точкой схода совершенство передачи сопрано, на первых порах ничем не отличающегося в звуковом кино от хриплого тенора.

И я считаю, что к моменту начала настоящих исканий техника должна обеспечить возможность отчетливой записи звука рояля и безупречного звучания скрипки с экрана, на что ушло немало времени и усилий.

Только с этого момента можно начинать реальные искания в области звукозрительного контрапункта, без которого нечего делать в эстетике звукозрительного кинематографа.

Точно так же и с цветом.

Первые почти бессвязные проекции цветного фильма («Джордано Бруно») [688], равно как и первый детально обдуманный цветовой фильм («Пушкин») в равной мере решительно были отложены «в архив», как только стало ясно, что техника еще на столь младенческой стадии развития, что ни одного формального решения с гарантией обеспечить не может.

И очередная тема «Иван Грозный» оказывается именно такой, которая в подавляющем своем большинстве первых двух его третей рисуется цветовой гаммой, доступной черно-белому кинематографу,— традиционной белой, серой и черной с богатейшим разнообразием фактур, от металлического блеска парчи разнообразного качества и вида, через материал и ткани к мягкой игре мехов, включивших всю гамму оттенков пушистых поверхностей от соболя и лисицы до волка и медведя, бурого на шубах и белого в коврах и одеялах.

Первые образцы цветного кинематографа я видел очень давно.

Это были раскрашенные от руки феерии Мельеса.

Подводное царство, где ярко-желтые воины в латах скрывались в челюстях зеленоватых китов, а голубые и розовые волшебницы рождались из морской пены.

Вскоре после этого появились фильмы в натуральных красках.

Уже не помню, какой системы и какой техники, но примерно с 1910—1912 годов их стали показывать у нас в Риге.

Правда, только в одном кинематографе — в Верманском парке, носившем громкое название «Кино-культура», что, однако, ему отнюдь не мешало после этих цветных «научных» короткометражек показывать неделю за неделей, серию за серией и «Фантомаса» и «Вампиров».

Сюжеты были короткие, с общим розоватым налетом, и показывали белые паруса яхт, скользившие по голубому морю, разнообразные и разноцветные фрукты и цветы, которые перебирали девушки с огненно-рыжими и соломенно-золотистыми волосами, и весеннее возделывание полей.

Первыми личными нашими пробами в области использования цвета [690] были: очень известный, от руки раскрашенный красный флаг в «Потемкине» и менее известный монтаж из резко и разно отвирированных коротких кусков в сценах вокруг сепаратора и бычьей свадьбы в фильме «Старое и новое».

Конкретно производственно вопрос о цвете встал в 1939 году. В связи с тем, что отпала работа над фильмом о Ферганском канале, после того как мне (как я тогда выражался)... «вырезали Тамерлана».

Фильм о Ферганском канале как фильм о борьбе за воду я задумывал как триптих.

Цветущая Средняя Азия с великолепной системой орошения в древности.

В братоубийственных бойнях и походах Тамерлана гибнет власть человека над водой. Пески пустыни берут верх.

Нищета песчаных пустынь при царизме. Драка за лишнюю пиалу воды из арыка там, где когда-то была совершеннейшая в мире оросительная система.

И, наконец, чудо первого коллективного подвига — строительства колхозов Узбекистана — Ферганский канал, в небывалых масштабах несущий богатство и благосостояние социалистической Средней Азии.

По неизвестным мне соображениям отпали съемки первой части триптиха в самый канун начала работ.

Беспомощно повисла в воздухе композиция целого.

И вскоре отпала вся работа в целом.

Я занялся постановкой «Валькирии» в Большом театре [691], где всю разработку последней картины, «Feuerzauber» («Волшебство огня»), я посвятил исканию сочетаний элементов партитуры Вагнера с изменяющимся окрашенным светом на сцене.

Несмотря на крайне ограниченную технику и весьма несовершенное цвето- и светооборудование сцены ГАБТа, крайне обеднивших возможности варьирующейся световой палитры игры огня, все же удалось весьма убедительно разрешить цветовое истолкование «Прощания Вотана».

Пожалуй, отсюда, от совершенно случайно отпавшей съемки Ферганского фильма, начинается цепь тех закономерных случайностей, которые практически ведут меня к работе над цветом.

Дети спрашивают: «Почему лампа?»

Также можно было бы спросить: «Почему «Валькирия»?

«Потому, что потому кончается на «у», или «оттого, что оттого кончается на «о» — более осмысленного ответа на первых порах, кажется, дать трудно.

Это было, вероятно, самым неожиданным и мгновенным решением за всю мою карьеру,

по телефонному звонку Вильямса и Самосуда[692], почему-то решивших соблазнить меня этой постановкой.

Соблазн им вполне удался.

Устоять против «Полета Валькирий» я, конечно, не мог.

Но это, казалось бы, случайное и побочное занятие сейчас же включилось железной необходимостью в разрешение звукозрительной проблематики, которой я бредил с практической звукозрительной работы в «Александре Невском», завершавшей то, что я делал в музыкальных исканиях с композитором Майзелем еще для «Потемкина».

(Если не считать еще более ранних исканий по тем же линиям в театре Пролеткульта.)

Так или иначе, почти одновременно с работой над Вагнером мне предлагают серьезно заняться работой над цветом в цветовом кино.

Конечно, как и следовало ожидать, предложение темы шло под знаком естественной «цветистости».

Из наиболее цветистой и одновременно идеологически интересной и приемлемой тематики «руководству» рисовалась в наиболее ярких красках (!)... тема — «Джордано Бруно».

Италия, знаете...

Ренессансные костюмы...

Костер...

Одновременно с этим лезли еще две темы.

Одна наклюнулась сама.

Полковник Лоуренс[693] и мусульманские восстания в Азии.

Образ Лоуренса как психологическая проблема не может не взволновать любого читателя, знающего не только «Восстание в пустыне», но и страшную внутреннюю исповедь нигилизма, опустошенности и достоевщины, которыми пронизана хроника военных авантюр Лоуренса в его «Семи столпах мудрости».

Правда, цвет здесь пока играет не более как зеленым знаменем пророка и зелеными тюрбанами вождей.

Да разве еще замечательно описанной Лоуренсом старухи одного из арабских племен, никогда не видавшей голубых глаз и спросившей синеглазого разведчика, не просвечивает ли небо сквозь его глазницы.

Впрочем, зеленый тюрбан не столько из сочинений полковника, сколько из одного английского романа на схожую тему.

Да и вообще для большей вольности обращения с материалом фильм должен был быть не слишком документально биографическим, хотя местом действия и должен был быть другой, не менее популярный плацдарм деятельности таинственного полковника — Иран.

Другой темой снова была история.

Цветное прошлое непременно искали на рубеже средневековья и Ренессанса.



С. Прокофьев и С. Эйзенштейн работают над музыкой к фильму «Иван Грозный»

На занятиях со студентами ВГИКа



С. Эйзенштейн в группе киноработников. Слева направо: В. Пудовкин, М. Чиаурели, Ю. Райзман, Г. Васильев, С. Эйзенштейн, С. Юткевич, М. Донской, А. Бек-Назаров, Э. Тиссэ, М. Ромм, А. Довженко, Е. Дзиган.



С. Эйзенштейн, 1943

Эту тему, все по тому же признаку цветистости костюмов, как фокстерьер—туфлю в зубах, занес ко мне кто-то из референтов Комитета по делам кино.

Тема эта была... чума [694].

Зачем чума?

Почему чума, а не холера? Черная оспа или тиф?

Впрочем, эта тема, хотя и ненадолго, ровным счетом на время одного графического наброска, пленила меня совсем не колоритностью, а вовсе другим.

Это была возможность построить фильм на том, как милая сердцу руководства «цветастость» по мере разрастания чумы поглощается... черным.

В другом аспекте, на другом материале эта же тема поглощения чувственного (и красочного!) богатства жизни умерщвляющей окаменелостью волновала меня по совершенно другому поводу.

Так я разрешал узловую часть драмы о золоте в проекте фильма (и законченном сценарии) по роману Блеза Сандрара «Золото».

Эту романтизированную биографию капитана Зуттера я хотел ставить у «Парамаунта» в Америке.

И губительную роль находки на его калифорнийских землях золота, которая повела к гибели и разорению его цветущих поместий и его самого, я хотел выразить через живое впечатление, которое на мне оставили и посейчас еще работающие калифорнийские золотоискательские драги.

Горы щебня, еще до сих пор извергаемые из полуопустошенных приисков, как во дни Зуттера, ложатся на цветущую зелень окружающих прииски полей.

Под серым бездушным слоем камня гибнут цветущие сады, поля, пашни, луга.

Неумолимо, безостановочно и безудержно движется каменный вал, наступая на зелень и беспощадно подминая под себя в угоду золоту живые побеги жизни.

«Золотая горячка» 1848 года насылает на Калифорнию сотни тысяч искателей драгоценного металла, во столько раз превышающего добычей затраченные на него труды.

Трудно себе конкретно представить, заставить себя сопережить это безумие людей, охваченных лихорадкой золота.

Однако сейчас по маленькому образчику личного переживания я легко могу себе представить, каким тайфуном, ураганом и безумием страстей должна была разливаться эта стихийная погоня за золотом.

Как-то значительно позже в Кабардино-Балкарской республике мне пришлось попасть в горах на места только что обнаружившихся золотых приисков [695].

Узкое ущелье.

Маленькая речка.

Несколько кустарных колченогих вашгердов.

Спутник мой и проводник (вы можете догадаться, что он был из состава руководящих товарищей республиканского НКВД!) наклоняется себе под ноги, загребает несколько пригоршней грязноватой почвы.

Комья земли положены в жестяную посудину типа миски.

Земля осторожно промывается в ритм качающейся миске.

И вот внезапно на дне ее уже виднеется несколько крупинок.

Золото!

Невольно кажется, что под ногами шевелится земля, раскрываются ее недра и сквозь грязно-бурую ее поверхность, заросшую пучками дерна, внезапно проступают миллионы за миллионами еле заметных крупиц золотого песка — золота!

Легко себе представить людей, кидающихся плашмя на эту землю, людей, старающихся захватить ее в свои объятия, людей, опьяненных этим соприкосновением с богатством, рассыпанным под подошвами их сапог, людей, готовых убить владельца ноги, посмевшей ступить на это море золота, прикрывшегося тусклым покровом земли, людей, готовых промыть эту безнравственную и блудливо богатую землю в горячей крови любого соперника, посягнувшего на раскиданные невидимо для глаза золотые крупицы...

Ноги тысяч таких безумцев топчут землю Зуттера, тысячи рук вспарывают и разворачивают ее, тысячи зубов людей, сбежавшихся со всех концов мира, готовы вцепиться в глотку друг другу за любой клочок этой земли, несущей в своих недрах такой странный урожай бледно-желтого металла.

Цветущий рай калифорнийских садов и пашен капитана Зуттера затоплен и смят грязными полчищами алчущих золота.

И Зуттер разорен...

Но вот усилием воли гордый старик бросает в полчища этого нашествия многотысячное судебное дело — тысячи ответных исков в ответ на самовольно отчужденные и занятые его земли.

Владения Зуттера в то время были грандиозны и необъятны.

Это на них вырос за несколько лет из маленькой миссии имени святого Франциска уже тогда большой и шумливый город Сан-Франциско.

Город рос неожиданно и странно.

Сохранились гравюры о том, как это происходило.

Бухты задыхались от обилия барж и кораблей, как сельди, забивавших любое место возможного причала.

Корабли бросали якоря и навсегда оставались в бухтах.

Промежутки между кораблями пересекались мостками, затем засыпались песком.

На палубах вырастали хижины.

В один этаж. Потом в два. В три.

Трюмы становились подвалами.

Палубы срастались между собой в улицы и переулки.

Нашествие трюмов и палуб заглатывало поверхность бухт, как горы щебня — разлив зелени лугов, как таинственно шуршащий песок — когда-то зеленый рай (а ныне среднеазиатские солончаковые пустыни).

И вдруг в этот цепко, как осьминог, впившийся в побережье город лодок и барж, заразой поселений въедающийся в берег и окрестные холмы,— один человек, рослый и решительный, бросает свой вызов.

И уже над Калифорнией новой тучей надвигается новая стая.

Черная стая на этот раз.

Костюм адвоката пятидесятых годов состоит из длинного сюртука и высокого цилиндра — мохнатого, какой мы знаем по портретам Линкольна и его коллег по юриспруденции.

Тысячи черных сюртуков и цилиндров стаей воронов и взлохмаченных черных степных орлов опускаются на город Сан-Франциско.

Готовится неслыханный бой — бой целого города против одного человека.

И третья стая, черная и жуткая по силуэтам своим среди рей и фонарей, в прибрежном тумане и черноте калифорнийской ночи, расстилается третьим слоем по когда-то цветущим и плодоносящим землям капитана Зуттера.

Образ черной стаи стоит живым и притягательным передо мной.

Может быть, тоже потому, что в основе его живое впечатление?

Где, как и в какой обстановке ныне или даже до войны можно увидеть десятки и даже сотни черных цилиндров, блуждающих среди старинных невысоких домов, исчезающих в сумерках и внезапно вырисовывающихся в желтых бликах свечей, падающих на них из-за маленьких решетчатых окон?

Неужели есть такое место, и не только на литографиях Домье, а в жизни, где можно увидеть подобное фантастическое зрелище?

Представьте,— есть!

Правда, под цилиндрами вы не увидите бород и усов.

Разве что пушок на верхней губе.

Правда, носители их не будут обременены годами.

И старшему из них, вероятно, нет еще двадцати лет.

Но таинственный свет сумерек скрывает возраст общим силуэтом фигуры, а фигуры более молодых, просто малолетних носителей цилиндров в этих переулках и таинственных отсветах еще усугубляют фантастику, они кажутся гномами, сбежавшими из

творений Гофмана, или странными обитателями страшных рассказов Эдгара По.

А на деле они всего-навсего — мальчишки.

Впрочем, не мальчишки, а мальчики — сыновья привилегированных английских семейств, имеющих возможность посылать детей своих учиться в Итон.

Я не упомянул соседства Виндзорского замка, белые круглые отложные воротнички и полосатые брюки, иначе вы давно бы догадались, о ком и о чем идет речь!

Осмотрев Виндзорский замок, хранилище записных книжек Леонардо и рисунков Гольбейна, мы с моим другом, профессором Айзексом — в рыжих бакенбардах и котелке, с неизменным зонтиком в руках — посетили и соседний с ним Итон, это первое звено системы английского воспитания, своим режимом, дисциплиной и духом выковывающий из хрупких и дегенеративных или чересчур упитанных и избалованных мальчиков суровых и неумолимых, бездушных и жестоких джентльменов, не кричащих о том, что они хозяева земного шара, как менее предусмотрительные немцы, но твердо верящих в то, что они именно таковы, и действующих неумолимо и настойчиво во славу Британии — королевы морей.

В холодных комнатах Кембриджа и Оксфорда, одетых камнем тюдоровских и дотюдоровских построек [696], в рефекториях, верхами залов своих теряющихся во мгле, в высоченных нефах церквей, но и в отборных лабораториях, физических, химических и электромагнитных, дорабатывается этот тип джентльмена, чей первый набросок намечен в парадоксальном силуэте итонского мальчика в цилиндре.

И в третьем звене карьеры, почти неизменно ведущей от Итона через Кембридж или Оксфорд в парламент, уже сформировавшийся джентльмен явит миру необычайное зрелище неизменяемости британской политики Кадоганов [697] совершенно независимо от того, лейборист или тори [698] поставлены у кормила власти случайной игрой ключей счастья у избирательных урн...

Лавина черного, поедающего цвет, сидит давнишним образом в кругу дорогих мне представлений.

Его от времени до времени питают новые вилетающиеся впечатления: поездка в Виндзор, страница из романа Сандрара, горы щебня около Сакраменто и даже стаи черных орлов — запилотес, слетающихся в Мексике над трупами лошадей, павших на арене боя быков и вытащенных на задний двор.

Чинно сидят черные орлы на ограде вокруг заднего дворика арены в столице Юкатана — в Мериде.

Ждут...

Однако на повестке дня моих творческих намерений и Джордано Бруно, и Лоуренс, и чума быстро уступают место другому кандидату.

Этот герой почти что математически высчитан.

Так, кажется, по смещению в орбитах других светил было априори вычислено наличие планеты Уран [699] задолго до того, как ее увидел вооруженный сверхмощным телескопом глаз.

Что стали делать с приходом звука в кинематограф?

Биографии музыкантов.

Что станут делать с приходом цвета?

Биографии... живописцев.

Чего не следует делать с приходом в кино и цвета и звука?

Ни того и ни другого!

А что же следует делать?

Ни то и ни другое.

Третье!

Не биографию живописца,
не биографию музыканта,
но биографию ... поэта!

Так родится замысел сделать фильм о Пушкине.

Иным и, конечно, основным и решающим мотивам к этому замыслу я думаю посвятить третье письмо о цвете.

«Неотправленное письмо» расскажет на конкретном примере, как я представляю себе композицию цельного по замыслу, целостного цветового фильма.

Здесь скажем только то, что «Пушкин» пока что разделяет судьбу «чумы», «Бруно» и «Лоуренса».

Он ложится в раздел архива — «замыслы».

С поля практической цветовой деятельности приходят сведения о том, что цветовое дело еще не готово.

Проблема техники цвета еще не разрешена.

Цвет — еще не послушный инструмент в руках мастера и искателя, но грозный и свирепый тиран, в потоках сверхмощного количества световых единиц не только сжигающий костюмы актеров и расплавляющий их гримы, но еще и злодей, высушивающий самую сердцевину цветового замысла, грубиян, растаптывающий нюансы цветового восприятия, ленивый лежебока, неспособный и в сотой доле поспеть за цветовым вымыслом, за цветовой фантазией, за полетом цветового воображения.

Затем возникает «Грозный».

Потом приходит война.

Затем — победа.

А из побежденной Германии приходит лавина цветовой мерзости немецкой кинематографии.

Но приходит и трехслойная цветовая пленка.

И здесь начинается новая цепь случайностей, после войны подхватывающей цепь замыслов, слагавшихся о цвете еще в довоенное время.

Конечно, самая тоска по цвету растет непосредственно из работы над звукозрительным контрапунктом.

Конечно, только цвет, цвет, еще раз цвет до конца способен разрешить проблему соизмеримости и приведения к общей единице валеров звуковых и валеров зрительных.

Когда-то, энтузиастически встречая приход в кинематограф звука, я (Пудовкин и Александров со мной вместе подпи[сали] заявку «о звуковом кино») весьма снисходительно писал о цвете и трехмерности в кино, которые не смогут дать ничего принципиально нового в области владения кинематографической формой.

Тогда было лишь предвидение [в] кинематографе возможностей звукозрительного контрапункта.

Тогда изображение только начинало рваться к перерастанию в звук.

Сейчас практика звукозрительного кинематографа — уже конкретный вклад в дело развития кинематографии.

И звук, стремящийся воплотиться в зрительный образ, мощно бьется в черно-белое ограничение, сжимающее его порыв к пол-

ному слиянию с изображением.

Высшие формы органического сродства мелодического рисунка музыки и тонального построения системы сменяющихся цветовых кадров возможны лишь с приходом цвета в кинематограф.

Однако от общих фраз — к делу,
от программы — к действию,
от возглашений — к практике.

От тирад — к истории комических и печальных, отрадных и удручающих, волнующих и радующих, а чаще огорчающих взлетов и падений на путях конкретной цветовой работы над двумя частями во второй серии «Ивана Грозного»!

Что не случайно здесь?!

И тот факт, что С. С. Прокофьев раньше меня уезжает из Алма-Аты.

А пир Ивана Грозного и опричные пляски нельзя снимать без заранее написанной и записанной музыки.

И то обстоятельство, что этот факт заставляет перенести съемки пира и пляса в Москву.

Но мало этого, Прокофьев хворает и среди необходимости закончить «Войну и мир» и «Золушку» не находит времени летом сдать мне необходимую партитуру.

Надвигается осень, и приближается зима.

Готовый павильон ждет с лета.

Партитура задерживается.

Тем временем в Доме кино идет конференция по цвету.

Нет более безотрадного зрелища, чем споры и дискуссия о том, чего никто еще в руках не держал.

Пустота дискуссии раздражает.

Но еще больше злит бесплатное к ней приложение:

смотр образцов цветового творчества американцев, немцев и тех немногих отважных, кто пытается, насилуя довоенную отечественную двух- и трехпленочную систему, щегольнуть, хвастая тем, что и у нас на экране может быть показана «и убогая роскошь наряда» и «поддельная краска ланит».

Злость — прекрасный творческий стимул.

А тут еще вдруг среди всей этой импортной пошлости ситцевого бала на экране появляется фильм-документ.

Фильм-документ, заснятый в цвете.

«Потсдамская конференция» [700].

В отдельных своих частях фильм этот по цвету ужасен.

Лица — то кирпичные,

то — фиолетовые.

Зелень — то цвета яичницы с луком,

то цвета плесени на старых медных монетах.

Две трети спектра — невозможны.

Нет! — пожалуй, половина...

Но вот на экране серия внутренних помещений Цецилиенгофа (?).

И среди них какие-то комнаты.

Ослепительно красный ковер застилает все поле экрана.

В косом срезе стоит ряд белых кресел с красной обивкой.

Красный цвет уже существует!

Мало того,— в нескольких кадрах показан Китайский павильон в Сан-Суси.

Когда-то, осматривая Потсдам, я видел его наравне с другими реликвиями царствования Фридриха II в натуре.

Золоченые фигуры китайцев тоже получились.

Больше того, получились и блики рефлексов на них от окружающей зелени и белого мрамора ступеней.

Красное есть. Золотое получается.

Черное получится, конечно.

Если еще допустить, что получится голубое...

Можно, пожалуй, рискнуть попробовать.

Павильон для пира Ивана Грозного стоит с лета.

Пир должен врываться взрывом между темной сценой заговора против царя и мрачной сценой попытки его убить.

Почему бы этот взрыв не решить... в цвете?!

Краски вступят взрывом пляски цветов.

И заглохнут в конце пира, незаметно втекая обратно в черно-белую фотографию... в тон трагической, случайной смерти князя

Владимира Андреевича от руки убийцы, подосланного его матерью с целью убить царя.

И как в стиле моем и духе! — сперва в предыдущем, цветовом эпизоде дать наплыть черному цвету ряс на золото кафтанов опричников, черных в рясах опричников — на золотого в бармах Владимира, прежде чем всей массе черных опричников черной лавиной затопить внутренность собора, в котором среди них и еще более — черных их теней с еле слышным стоном захлебнется в темноте утробы ночного собора беспомощный, жалкий и вместе с тем взывающий к жалости Владимир...

...Если бы я был сторонним исследователем, я бы о себе сказал: этот автор кажется раз и навсегда ушибленным одной идеей, одной темой, одним сюжетом. 537

И все, что он задумывал и делал,— это не только внутри отдельных фильмов, но и сквозь все его замыслы и фильмы — всегда и везде одно и то же.

Автор использует разные эпохи (XIII, XVI или XX век), разные страны и народы (Россию, Мексику, Узбекистан, Америку), разные общественные движения и процессы внутри сдвига в отдельных социальных формах почти неизменно как сменяющиеся личины одного и того же лика.

Лик этот состоит в воплощении конечной идеи достижения единства.

На русском революционном и социалистическом материале это проблема единения национально-патриотического («Александр Невский»), государственного («Иван Грозный»), коллективно-массового («Броненосец «Потемкин»), социалистически хозяйственного (колхозная тема «Старого и нового»), коммунистического («Ферганский канал»).

На почве иностранной это либо та же тема, видоизмененная в соответствующих национальных аспектах, либо теневая и непременно трагически окрашенная оборотная сторона все той же темы, оттеняющая позитивную тему всего «опуса» совершенно так же, как, например, основная «светлая» патриотическая тема «Невского» оттеняется мрачными эпизодами расправы немцев над Псковом, стоящим за единство Руси.

Таковы трагедии индивидуализма, запланированные во время нашего западного турне,— «Американская трагедия», «Золото

Зуттера» (рай первобытной патриархальной Калифорнии, разрушаемой проклятием золота,— совершенно в морально-этической системе самого генерала Зуттера — противника золота), «Черное величество» (о гаитянском герое освободительных революционных боев рабов-гаитянцев против колонизаторов-французов — сподвижнике Туссена-Лувертюра, ставшем императором гаитянским Анри Кристофом, погибающим через индивидуалистический отрыв от своего народа) [701].

«Ферганский канал» — снова гимн коллективистическому единению в социалистическом труде, единственно способному обуздать силы природы — воду и пески (которым дали волю человеческие распри среднеазиатских войн Тамерлана, с распадом чьего государства начинается торжество пустыни) и свергнуть иго порабощенности природой, под которой томились народы Азии одновременно с порабощенностью царской Россией.

Наконец «Que viva Mexico!» — эта история смен культуры, данная не по вертикали — в годах и столетиях, а по горизонтали — в порядке географического сожительства разнообразнейших стадий культуры рядом, чем так удивительна Мексика, знающая провинции господства матриархата (Техуантепек) рядом с провинциями почти достигнутого в революции десятых годов коммунизма (Юкатан, программа Сапаты и т. д.). И она имела центральным эпизодом [воплощение] идеи национального единения: исторически — в объединенном вступлении в столицу — Мехико объединенных сил северянина Вильи и южанина Эмилиано Сапаты, а сюжетно — фигуру мексиканской женщины — солдадеры, переходящей с той же заботой о мужчине из группы в группу враждующих между собой мексиканских войск, раздираемых противоречиями гражданской войны. [Она] как бы воплощает физически образ единой национально объединенной Мексики, противостоящей международным интригам, старающимся расчленить народ и натравить разъединенные его части друг на друга...

P.S., P.S., P.S.

Конечно — P. S.!

2 ноября этого года случился разрыв сердечной мышцы и кровоизлияние. (Инфаркт). Непонятным, нелепым, никчемным чудом остался жив.

Должен был умереть согласно всем данным науки.

Почему-то выжил.

Поэтому считаю, что все, что происходит,— уже пост-скриптум к собственной биографии...

P. S. ...

И действительно — кому в сорок восемь лет приходилось о себе читать такое: «...un des plus fameux metteurs en scène de son temps...»*.

Ежемесячник Института des hautes études cinématographique. Paris, 1946, в отделе «Critique des critiques» касательно «Ивана Грозного» или: (La Revue du Cinéma 1/X [19]46):

«...La présentation d'un nouveau film d'Eisenstein suscite le même étonnement que ferait naî la création d'une nouvelle pièce de Corneille. On c'est tout appliqué à donner au cinéma une histoire qu'à force de traiter les metteurs en scène de classiques il semble qu'ils soient d'un autre âge...

...On pardonnerait volontierà Eisenstein d'être encore en vie s'il s'était content de refaire Potemkine ou la Ligne Générale. Mais Ivan le Terrible vient bouleverser toutes les idées Saines et simples que la critique avait facilement degagés de l'étude des grands auteurs du muet...»**.

---

*— «... один из величайших режиссеров нашего времени...» (*франц.*).

**—«...Появление каждого нового фильма Эйзенштейна вызывает такое же потрясение, какое породила бы новая пьеса Корнеля. Было сделано столь-

Я полагал, что так обо мне начнут писать в лучшем случае к семидесяти годам, и рассчитывал, что просто не доживу до этого!

И вот к сорока восьми... P. S., P. S., P. S....

ко попыток создать историю кино, что стало казаться, что режиссеры классического кино жили в другом веке...

... Эйзенштейну охотно простили бы то, что он еще жив, даже если бы он удовлетворился только повторением «Потемкина» и «Генеральной линии». Но «Иван Грозный» переворачивает все здравые и простые истины, которые критика извлекла из изучения опыта великих создателей немого кино...» («Ревю дю синема», 1.X.46 г.) (*франц.*).

Приложения


581

С. ЭЙЗЕНШТЕЙН О С. ЭЙЗЕНШТЕЙНЕ, РЕЖИССЕРЕ КИНОФИЛЬМА „БРОНЕНОСЕЦ „ПОТЕМКИН"

Мне двадцать восемь лет. Три года, вплоть до 1918 года, я был студентом. Вначале мне хотелось стать инженером и архитектором. Во время гражданской войны был сапером в Красной Армии. В это же время в свободные часы я начал заниматься искусством и театром, особенно я интересовался историей и теорией театра. В 1921 году в качестве театрального художника вступил в Пролеткульт. Театр Пролеткульта был занят поисками новой художественной формы, которая бы соответствовала идеологии новой России и нового государственного строя. Наша труппа состояла из молодых рабочих, стремившихся создать настоящее искусство, вносивших в него новый темперамент, новые взгляды на мир и искусство. Их художественные взгляды и требования полностью совпадали тогда с моими, хотя я, принадлежа к другому классу, пришел к тем же выводам, что и они, лишь чисто умозрительным путем. Последующие годы были насыщены ожесточенной борьбой. В 1922 году я стал единственным режиссером Первого Московского рабочего театра и совершенно разошелся во взглядах с руководителями Пролеткульта. Пролеткультовцы были близки к точке зрения, которой придерживался Луначарский: они стояли за использование старых традиций, были склонны к компромиссам, когда поднимался вопрос о действенности дореволюционного искусства. Я же был одним из самых непримиримых поборников ЛЕФа — Левого фронта, требовавшего нового искусства, соответствующего новым социальным условиям. На нашей стороне тогда была вся молодежь, среди нас были новаторы Мейерхольд и Маяковский; против нас были традиционалист Станиславский и оппортунист Таиров.

И тем более мне было смешно, когда немецкая пресса назвала моих безымянных актеров, моих «просто людей», ни больше ни меньше как артистами Московского Художественного театра — моего «смертельного врага».

В 1922—1923 годах я поставил в Рабочем театре три драмы; принципом их постановки был математический расчет элементов воздействия, которые я в

то время называл «аттракционами». В первом спектакле — «Мудреце» — я попытался расчленить классическую театральную пьесу на отдельные воздействующие «аттракционы». Местом действия был цирк. Во втором — «Москва, слышишь?» — я в большей степени использовал различные технические средства и пытался математически рассчитать успех новых театральных эффектов. Третий спектакль — «Противогазы» — был поставлен на одном газовом заводе в рабочее время. Машины работали, и «актеры» работали; поначалу это представлялось успехом абсолютно реального, конкретного искусства.

Такое понимание театра было прямым путем в кино, так как только неумолимая предметность может быть сферой кино. Мой первый фильм появился в 1924 году; он был создан совместно с работниками Пролеткульта и назывался «Стачка». В фильме не было сюжета в общепринятом смысле, там было изображение хода стачки, был «монтаж аттракционов». Моим художественным принципом было и остается не интуитивное творчество, а рациональное, конструктивное построение воздействующих элементов; воздействие должно быть проанализировано и рассчитано заранее, это самое важное. Будут ли отдельные элементы воздействия заключаться в самом сюжете в общепринятом смысле этого слова, или они будут нанизываться на «сюжетный каркас», как в моем «Броненосце»,— я не вижу в этом существенной разницы.

Я сам не сентиментален, не кровожаден, не особенно лиричен, в чем меня упрекают в Германии. Но все это мне, конечно, хорошо известно, и я знаю, что нужно лишь достаточно искусно использовать все эти элементы с тем, чтобы возбудить необходимую реакцию у зрителя и добиться огромнейшего напряжения. Я уверен, что это чисто математическая задача и что «откровению творческого гения» здесь не место. Здесь требуется не больше живости ума, чем при проектировании самого утилитарного железобетонного сооружения.

Что же касается моей точки зрения на кино вообще, то я должен признаться, что требую идейной направленности и определенной тенденции. На мой взгляд, не представляя ясно — «зачем», нельзя начинать работу над фильмом. Нельзя ничего создать, не зная, какими конкретными чувствами и страстями хочешь «спекулировать» — я прошу прощения за подобное выражение, оно «некрасиво», но профессионально и предельно точно. Мы подстегиваем страсти зрителя, но мы также должны иметь для них и клапан, громоотвод, этот громоотвод — «тенденция». Отказ от направленности, рассеивание энергии я считаю величайшим преступлением нашей эпохи. Кроме того, направленность, мне кажется, таит в себе большие художественные возможности, хотя она может быть и не всегда такой острой, осознанно политической, как в «Броненосце». Но если она полностью отсутствует, если фильм рассматривают как простое времяпрепровождение, как средство убаюкать и усыпить, то такое отсутствие направленности кажется мне тенденцией, которая ведет к безмятежности и довольству существующим. Кино становится подобным церковной общине, которая должна воспитывать хороших, уравновешенных, нетребовательных бюргеров. Не является ли все это философией американского «Happy ending» *?

---

* — счастливого конца (*англ.*).

Меня упрекают в том, что «Броненосец» слишком патетичен,— кстати, в том виде, в котором он был показан немецкому зрителю, сила его политической направленности была очень ослаблена. Но разве мы не люди, разве у нас нет темперамента, разве у нас нет страстей, разве у нас нет задач и целей? Успех фильма в Берлине и во всей послевоенной Европе, погруженной в сумерки неустойчивого status quo, должен был прозвучать призывом к существованию, достойному человечества. Разве такой пафос не оправдан? Надо поднять голову и учиться чувствовать себя людьми, нужно быть человеком, стать человеком — ни большего и ни меньшего требует направленность этого фильма.

«Броненосец «Потемкин» был создан к двадцатой годовщине революции 1905 года, он должен был быть закончен в декабре 1925 года, у нас было всего три месяца времени. Я полагаю, что и в Германии такой срок считается рекордным. Для монтажа мне оставалось две с половиной недели, а всего было необходимо смонтировать 15 000 метров.

Если даже все пути ведут в Рим и если даже все истинные произведения искусства, в конце концов, стоят всегда на высоком интеллектуальном уровне, то я все же должен подчеркнуть, что Станиславский и Художественный театр в данном случае ничего бы не могли создать, как, впрочем, и Пролеткульт. В этом театре я уже давно не работаю. Я, так сказать, органически перешел в кино, тогда как пролеткультовцы остались в театре. По моему мнению, художник должен выбрать между театром и кино, «заниматься» и тем и другим одновременно невозможно, если хочешь создать что-нибудь настоящее.

В «Броненосце «Потемкин» актеров нет, в этом фильме есть только подлинные люди, и задачей его постановщика было — найти подходящих людей. Решали не творчески выявленные способности, а физический облик. Возможность работать так имеется, конечно, лишь в России, где все является государственным делом. Лозунг «Все за одного — один за всех!» стоял не только на экране. Если мы снимаем морской фильм, к нашим услугам весь флот, если мы снимаем батальный — с нами всюду Красная Армия. Если речь идет о сельскохозяйственном фильме — помогают соответствующие учреждения. Дело в том, что мы снимаем не для себя, не для других, не для того и не для этого, а для всех нас.

Я убежден в огромном успехе кинематографического сотрудничества Германии и России. Соединение немецких технических возможностей с русским творческим горением должно дать нечто необычайное. Более чем сомнительно предположение, что я переселюсь в Германию. Я не смогу покинуть родную землю, которая дала мне силу творить, дала мне темы для моих фильмов. Мне кажется, что меня лучше поймут, если я напомню миф об Антее, чем если я дам марксистское объяснение связи между художественным творчеством и социально-экономическим базисом. Кроме того, существующая в немецкой индустрии установка на шаблон и делячество делает для меня работу в Германии совершенно немыслимой. Безусловно, в Германии были фильмы, которые нужно было оценить высоко. Теперь же я предвижу, что постановки «Фауста» и «Метрополиса» исчерпают себя в забавных пустячках, находящихся где-то

между порнографией и сентиментальностью. В Германии нет отваги. Мы, русские, либо ломаем себе шею, либо одерживаем победу. И чаще мы побеждаем.

Я остаюсь на родине. Сейчас я снимаю фильм, тема которого — развитие сельского хозяйства в деревне, жестокая борьба за новое сельское хозяйство.

ПРИНЦИПЫ НОВОГО РУССКОГО ФИЛЬМА

ДОКЛАД С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА В СОРБОННСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ

Прежде всего я должен попросить вас, господа, отнестись ко мне снисходительно. Я не оратор и недостаточно хорошо владею французским языком, чтобы подробно изложить то, что мне хотелось бы вам рассказать. Кроме того, со мной сыграли нехорошую шутку. Я надеялся, что фильм восполнит несовершенство моей речи.

Теперь же, если я буду плохо говорить, меня ничто не спасет. Очень жаль, так как у меня небогатый запас французских слов. Во французском языке есть несколько таких слов, как, например, «machin» или «truc»*, и все сразу вас понимают, но рассказать о советской картине, прибегая к подобной терминологии, трудно. Я попытаюсь поделиться с вами своими сведениями в этой области и, раз у вас отняли возможность развлечься фильмом, вы развлечетесь тем, что после моего доклада расспросите меня о подробностях, которые вас заинтересуют.

Но предупреждаю, вопросы не должны касаться цифровых данных. Я не знаю, сколько метров пленки снимается в год и сколько на это тратится денег. Надеюсь также, что меня не будут спрашивать, где находится генерал Кутепов или еще что-нибудь в этом роде.

А теперь поговорим серьезно.

Я не все смогу вам рассказать о сюжете русского фильма, так как не имею права затрагивать политику, говорить же о кино, не касаясь политики, довольно трудно. Но все же я попытаюсь изложить вам общие принципы нашей кинематографии.

Во-первых, наши картины создаются не для развлечения и приятного времяпрепровождения. Мы относимся к фильмам как к серьезному делу, преследующему просветительные и культурные цели. Исходя именно из этого,

---

* — предмет или штука (*франц.*).

с самого начала работы над фильмами мы подошли к этой работе серьезно как с точки зрения искусства вообще, так и кинематографии в частности. В Москве около четырех лет тому назад было основано нечто вроде университета кинематографии [1], в котором учатся будущие режиссеры, операторы, актеры. В этом университете, насколько мне известно, единственном в мире, существуют также научно-исследовательские кабинеты, где обсуждаются теоретические и практические вопросы, связанные с киноискусством, и ведутся экспериментальные работы.

Кстати, вопросами теории киноискусства занимается не одна эта организация. При Московском и Ленинградском университетах были созданы специальные кафедры по изучению психологии зрителей, которое проводится разнообразнейшими методами.

Есть еще другие организации по изучению зрителей, такие, например, как Общество друзей советского кино. На каждом крупном заводе, в деревнях созданы филиалы этой организации. Общество производит опрос зрителей, будь то рабочие или представители Красной Армии, интересуется их мнением о каждой картине, собирает их высказывания о форме, о том, понятна ли картина, какие в ней недостатки и насколько она отвечает запросам зрителей.

Все эти данные собираются, исследуются и принимаются во внимание при дальнейшей работе.

Теперь я остановлюсь на идеях, которыми мы руководствовались, создавая картины. Как вы знаете, новые формы в искусстве могут быть порождены новыми социальными формами; новые формы искусства всегда проистекают от новых социальных форм, заимствуются у них, и в их основе лежит та же идея, которая руководит революцией. Это общественное начало в отличие от индивидуалистического.

Вы знаете, какую роль играет коллективизм в общественной жизни, в революции. Мне не к чему вам об этом рассказывать, но мне хочется вам показать, как этот принцип влияет на нашу кинематографию со всех точек зрения: с коммерческой, производственной, эстетической и художественной.

Рассмотрим сперва этот вопрос с точки зрения коммерческой.

У нас кинематографическая монополия. Производство и прокат фильмов национализированы, и это значительно облегчает нам достижение наших культурно-просветительных целей. Вы знаете, что картины, преследующие эту цель, менее доходны, чем порнографические, приключенческие и разные «боевики». На деньги, которые мы получаем от проката наших картин за границей и в крупных городах, мы строим кинотеатры в деревнях и отправляем кинопередвижки в самые отдаленные уголки нашей огромной страны, помогая таким образом повышать уровень культурной жизни национальных республик, входящих в Советский Союз.

Кинопроизводство в национальных республиках преследует особые задачи. Существуют вопросы, которые не могли быть затронуты при царизме. Ни одна национальная культура не могла развиваться при царизме, всем насильно навязывалась русская «культура». Сейчас наша политика в этих вопросах совсем иная, и мы стремимся развивать культуру всех национальностей.

Некоторые маленькие республики не могли бы за свой счет выпускать фильмы на интересующие их темы. В мусульманских республиках по-прежнему злободневен вопрос о раскрепощении женщин, и там нужно при помощи картин, посвященных этой теме, вести необходимую пропаганду, а такие картины коммерчески не оправдали бы себя, если бы их производство лежало целиком на этих маленьких республиках.

То же самое и с картинами для крестьян. Очень большое значение имеют такие фильмы, как тот, который вы не увидите; но они не «доходные», их цель — научить крестьян пользоваться машинами.

Часто говорят, что монополизация производства, уничтожая конкуренцию, вредит искусству. Это неправда.

Если вы читаете наши газеты, вы заметили, что у нас во всех областях и на заводах коммерческая конкуренция заменена чем-то другим, а именно — соревнованием. Я вам расскажу о соревновании московского завода с ленинградским. Один московский завод послал вызов ленинградскому, утверждая, что он будет выпускать больше продукции, дешевле и лучше, чем ленинградский завод. И вот начинается соревнование, которое длится год или полгода, в зависимости от установленного срока.

То же самое происходит на кинофабриках. Они соревнуются друг с другом за высокое качество картин. Это очень помогает нам в работе. Соревнование в кинопроизводстве играет большую роль. 549

Во-первых, при выборе темы мы не стремимся потрясти или развлечь зрителей, мы не гонимся за сенсацией, мы останавливаемся на теме, которая волнует в этот момент массы, которая интересует всех.

В кинопроизводстве, как и в любой другой промышленности, существует пятилетний план. Этим планом предусмотрены основные темы и основные вопросы, которые должны быть освещены в течение пяти лет. Для тем, которые могут внезапно возникнуть, тоже оставлено место, но все же существует один большой план, над выполнением которого мы работаем. Наши картины затрагивают самые злободневные вопросы. Например, «Генеральная линия» посвящена вопросу индустриализации и коллективизации в жизни деревни. Возникают и новые темы, связанные с вопросами семьи и новой этики. У нас стремятся по-новому разрешить эти вопросы, учитывая наши новые специальные условия. После того как тема намечена и включена в план, дается заказ сценаристу или режиссеру, и тот приступает к написанию сценария. Когда сценарий готов, его коллективно обсуждают на заводах или в среде тех людей, которых касается данная тема.

Если это крестьянская картина, как, например, «Генеральная линия», которую я не имею возможности вам сегодня показать, сценарий обсуждается крестьянами, и каждый крестьянин, зная, что картина делается для него, интересуется сценарием, высказывает свою точку зрения о теме, помогает нам своими знаниями среды, другими словами, сотрудничает с нами. В съемках картины также принимают участие массы, целые коллективы.

В картинах «Генеральная линия» и «Десять дней» [2], которые некоторые из вас видели, все массовые сцены почти целиком сыграны рабочими добровольно и бесплатно. Когда мы снимали взятие Зимнего дворца для «Десяти дней»,

две или три тысячи рабочих ежедневно и часто по ночам приходили и делали все, что мы от них требовали.

Сцена расстрела на Садовой улице целиком сыграна добровольцами, большая часть которых за десять лет до этого, в 1917 году, принимала участие в действительных событиях того времени.

Это дало нам возможность почувствовать подлинную историческую атмосферу, правильно осветить события, помогло нам найти соответствующее этим сценам настроение.

Я постоянно утверждаю, что съемка массовых сцен нашим способом возможна только в нашей стране, потому что мало где еще можно безнаказанно собрать на улице две-три тысячи вооруженных рабочих. (Аплодисменты).

Этим славится наша «фирма», как пишут в меню ресторанов.

Прежде чем выпустить законченный фильм на экраны, его показывают на заводах и в деревнях, и он подвергается суровой критике людей той среды, в которой происходит действие картины. Не всегда легко показывать картину, которую только что закончил. Но вы присутствуете на заводском просмотре и должны выслушать различные мнения, и бывает, что приходится вносить изменения в картину или даже добавлять сцены, необходимые для того, чтобы фильм выражал именно то, что вы задумали. Вы должны считаться с мнением массы, со зрителями, с теми, для кого вы работаете.

Итак, я вас познакомил с производственным процессом. Теперь я вам расскажу о содержании и формах выразительности. Коллективизм, массовость и здесь играют большую роль. Стремление снимать картины о народе, о массах помогло нам покончить с постоянным в драматургии треугольником, который состоит из мужа, жены и любовника. В Англии, во Франции и в других странах — всюду один и тот же сюжет. Мы получили возможность избавиться от подобных сюжетов.

Если вы сравните наши исторические картины, в которых показан ход истории и роль в ней масс, с американскими, посвященными историческим темам, вы немедленно заметите разницу. В центре всех американских картин — двое любовников, изменяется только фон, на котором развертывается интрига. Сегодня действие происходит во время французской революции, завтра — в эпоху Парижской коммуны, а герои одни и те же, и исторические эпизоды фактически мало кого интересуют.

При съемках кинокартин нами руководит стремление проникнуть в жизнь коллектива, массы. Мы противники павильонов, противники фанерных и картонных сооружений, заменяющих красивые здания и все то прекрасное, что можно увидеть в действительности.

Мы хотим войти в настоящую жизнь людей, которых мы показываем. Если мы снимаем картину из жизни морского флота, мы едем в Одессу и Севастополь, проникаем в матросскую среду, изучаем моряков, их чувства, их характеры и таким образом получаем полное представление о том, чем живут люди, которые нас интересуют.

Если же мы снимаем картину, действие которой происходит в крестьянской среде, как, например, «Генеральная линия», мы уезжаем в деревню и живем среди крестьян. Это-то нам и дает возможность увидеть специфические

особенности крестьян и передать их любовь к земле. Все это чувствуется в нашей картине, которую, к сожалению, я лишен возможности вам показать.

Я уже говорил вам, что в кино могут сниматься не только актеры; мы считаем, что обыкновенные люди играют в кино гораздо лучше профессионалов [3], они могут правдивее выразить свои чувства и играют естественнее профессиональных актеров. Актеру, для того чтобы подготовиться к роли старика, дается один или два дня на репетиции, а у настоящего старика — шестидесятилетний опыт, и он, естественно, лучше сыграет свою «роль». Но нелегко подобрать такого «непрофессионального» актера. Нужно найти в толпе те лица, те выражения, те характеры, которые стояли у вас перед глазами, когда вы читали сценарий. Требуется найти именно то характерное выражение, которое создало ваше воображение. Иногда персонаж не отвечает вашему представлению, в подобных случаях бывает очень интересно найти новый способ выразить задуманную вами идею.

Наконец вы нашли вашего героя, но тут начинаются новые затруднения. Вы обращаетесь к избранному вами человеку и спрашиваете: «Хотите сниматься?» Почти всегда вам отвечают согласием, но тут же добавляют, что снимать их надо только вместе с семьей. Так они привыкли позировать перед фотографом: муж, жена, дети, бабушка. Они не желают сниматься врозь, и трудно им объяснить, что нам не нужна вся семья. Бывает, что это вообще не удается сделать, и в «Генеральной линии», например, нам пришлось снять одну женщину вместе со свекровью, потому что муж этой женщины был в отъезде, и она боялась, что о ней будут злословить. В подобных случаях вы можете снимать так, чтобы в кадр не попадал нежелательный персонаж. Приходится прибегать и к таким трюкам. (Смех).

Иногда возникают еще большие осложнения. Вам нужно, чтобы честный человек изображал отрицательного персонажа. Играть положительную роль приятно, а вот играть мерзавца неприятно, актер боится, что его в самом деле могут посчитать за негодяя, что его соседи и знакомые примут за действительность те дурные поступки, которые он совершает на экране. Здесь опять-таки надо пускаться на хитрость. В «Десяти днях» все хотели играть большевиков, и никто не соглашался изображать меньшевиков. Мы прибегали к очень простому приему: давали актеру текст пламенной речи, которую он произносит с большим темпераментом, а в дальнейшем ставили совершенно противоположные по смыслу титры. И в результате получилось то, что вы... не увидели, так как вам не показали этой картины.

Есть еще другие трудности. Во время работы над «Генеральной линией» мы побывали в очень отдаленных и захолустных местах, где еще сохранились многие старинные обычаи и где нас ожидали большие препятствия. Расскажу вам об одном случае. Нам нужно было снять свадьбу. В первый день мы собрали около двадцати девушек, которые должны были играть эту сцену. Все шло хорошо, и мы начали снимать. Но на следующий день на съемку не явилась ни одна девушка. Мы не могли понять, в чем дело, и стали расспрашивать что произошло. Нам рассказали, что старухи, противницы любых новшеств, убедили девушек, будто киноаппараты могут снимать сквозь одежду и что девушки, вполне прилично одетые во время съемок, будут показаны на экране

обнаженными, как нимфы. Естественно, что после этого никто не решился прийти на съемку. Нам пришлось им объяснить, что наши аппараты не обладают такой способностью.

При изыскании новых форм выразительности нами руководит стремление к обобщению. Массовые кинокартины не считаются последней стадией развития советского кино. Они дали возможность порвать с треугольником и найти новые формы выразительности. Я не собираюсь преуменьшать роль режиссеров, выпускавших абстрактные картины[4] и много поработавших в этом жанре. Основное расхождение между их поисками и поисками режиссеров массовых картин заключается в том, что абстрактный фильм не стремится вызвать у зрителей социальные эмоции, в то время как режиссер массовой картины озабочен в первую очередь тем, какие эмоции у зрителей вызовут снятые им кадры и применяемый им метод.

Ввиду того что детективные и приключенческие темы для нас отпали, мы должны были добиться желательных нам эмоций главным образом при помощи новых методов изобразительности, монтажа. Этим вопросом мы много занимались, и, немало успешно поработав в этом направлении, мы нашли способ осуществить основное требование нашего искусства, а именно — чисто изобразительными средствами выразить абстрактные идеи[5], так сказать, конкретизировать их, причем сделать это, не прибегая ни к фабуле, ни к интриге. При помощи комбинаций изобразительных средств нам удалось вызвать реакции, которых мы добивались.

Не знаю, достаточно ли понятно я объяснил, но мне кажется, что эта идея ясна. Серия кадров, подобранных определенным образом, вызывает определенные эмоции, которые, в свою очередь, пробуждают определенные идеи.

Есть опасность впасть в символизм, но не забывайте, что кино — это единственное конкретное искусство[6], которое, в отличие от музыки, одновременно и динамично и заставляет мыслить. Все остальные виды искусства ввиду их статичности способны только ответить на мысль и не могут развивать ее. Мне кажется, что эта задача может быть выполнена только кинематографией. И это будет историческим вкладом в искусство нашей эпохи, потому что в наше время возник страшный дуализм между мыслью, чисто философским умозрением, и чувством, эмоцией.

В былые времена, во времена господства магии и религии, наука была одновременно эмоциональным элементом и элементом, который духовно целиком поглощал людей. Ныне произошло разделение, и теперь существуют умозрительная философия, чистая абстракция и чистая эмоция.

Мы должны вернуться к прошлому, но не к примитивизму, в основе которого была религия, а к синтезу эмоционального и духовного элементов.

Думаю, что только кино способно достигнуть этого синтеза, снова облечь духовный элемент в формы не абстрактные и эмоциональные, а конкретные и жизненные. Такова наша задача и таков путь, по которому мы идем в нашей работе.

От этого я и буду отталкиваться в новой картине, которую собираюсь снимать. Она должна своей выразительностью заставить диалектически мыслить наших рабочих, наших крестьян, она должна развивать диалектический

метод. Это будет картина о «Капитале» Маркса [7]. В картине не будет законченной фабулы, это будет очерк, который должен научить диалектически мыслить даже неграмотного и отсталого зрителя.

Я собирался рассказать вам еще немало хороших вещей перед просмотром «Генеральной линии», но теперь, к сожалению, они прозвучали бы бездоказательно, и поэтому я не могу этого сделать. Но когда «Генеральная линия» будет пропущена цензурой, я надеюсь, что мы снова здесь с вами соберемся с тем, чтобы ее посмотреть, тогда я вам расскажу о многом, имеющем прямое отношение к этой картине.

В «Генеральной линии» были развиты те же приемы, которые применялись при создании «Потемкина». В монтаже есть новые, очень специфические вещи, которые трудно понять без конкретного примера.

В заключение я хочу вам сказать, что мы считаем наше производство, наши картины, которые мы не можем вам показать, коллективными произведениями, и не потому, что они созданы коллективно мной, моим главным оператором, моими помощниками, а потому, что мы стремимся в наших картинах, насколько это возможно, выразить творческие идеи и интересы народных масс. Темперамент и сила наших картин — это выражение темперамента и силы, а также воли народных масс, строящих ценой огромных усилий социализм в Советском Союзе. (Аплодисменты).

Вас лишили десерта. Вам не могут показать картину, и, если хотите, я могу вам предложить вместо десерта ответить на ваши вопросы. Мы с вами сыграем в небольшую игру, вроде партии пинг-понга, будем обмениваться вопросами и ответами. Я полностью в вашем распоряжении, прошу вас только об одном — не задавайте мне слишком сложных вопросов.

Инкижинов [8] — профессиональный актер?

Да, он профессиональный актер. Пудовкин работает с актерами, в этом мы с ним расходимся, и в наших произведениях много непохожего. Он делает очень интересные вещи, он берет нечто «среднее», используя профессиональных актеров и таких людей, каких снимаю я. Он снимает актера Инкижинова так, как будто тот не актер. Каждый актер не только может играть любого персонажа, но и сам по себе является персонажем. Вот почему Пудовкин обычно не снимает одного и того же актера в своих фильмах.

Как следует относиться к говорящему кино?

Я считаю, что стопроцентно говорящая картина — чепуха [9], и думаю, что все со мной согласны. А вот звуковое кино очень интересно, и у него большое будущее. В звуковом кино, вернее, в этой области есть картины, которые интересны не только сами по себе, но и принципом, на котором они основаны. Кто-то уже выкрикнул до меня название такой картины — «Микки-Маус». «Микки-Маус» — это рисунки, которые показывают, как мышь играет на пианино и проделывает всяческие номера. В «Мулен-Руж» я видел фильм в этом роде — пляска смерти — тоже мультипликационный. Интересно, что в этих картинах звук не является натуралистическим элементом, он преследует, как и изображение, эмоциональную цель. Это же интересное явление я наблюдал в другом виде искусства, в японской драме, где музыкальные и звуковые иллюстрации работают в одном направлении. Для каждого

жеста или пластической сцены подбирают звуковой эквивалент, именно эквивалент этому зрительному впечатлению. Жест, сделанный рукой, дает акустическое ощущение, и, комбинируя эти две вещи, можно добиться совершенно замечательных результатов. В японском театре сцены харакири сопровождаются звуками, которые «соответствуют» тому, что вы видите, эмоциональной реакции, которую они у вас вызывают. То же самое сделано в «Микки-Маусе», где движения сопровождаются звуками, подобранными по ассоциациям или же с соблюдением полной эквивалентности. Я считаю, что каждому движению должен соответствовать определенный звук. Голос — это тоже жест, произведенный органами, которые находятся у нас в горле. Он звучит в воздухе, в котором мы находимся, так же, мне кажется, жест должен звучать и в другой среде, например по радио. Вы знакомы с системой Термена [10]? Если должным образом подготовить среду, в которой делается жест, он может стать звуковым. Я думаю, что у японцев это не просто ассоциация (хотя они чувствуют, как передать пластику акустически), а соответствие этих двух явлений.

Собираетесь ли вы снимать звуковую картину?

Да, а почему бы и нет? У звукового кино в Советском Союзе особое задание. У нас есть области, где много неграмотных, и там звуковое кино должно заменить чтеца, учителя, преподавателя, оно должно воспитывать людей при помощи слова. Здесь уже не вопрос формы, а чисто социальный.

По вашей теории звукового фильма у вас будут обонятельные и осязательные фильмы?

Да, я бы приветствовал это, и в японском театре это уже осуществлено. Там во время представления люди едят. Правда, я не знаю, соответствует ли меню пьесе, которая в это время идет на сцене, но, во всяком случае, там едят.

В русских кинотеатрах картины тоже сопровождаются такой же плохой музыкой, как и у нас?

Да, она очень однообразна.

Сопровождаются ли музыкальным аккомпанементом в кинотеатрах такие картины, как «Потемкин» и «Генеральная линия»?

Да, Майзель написал музыку к «Потемкину», и эту картину показывают под аккомпанемент этой музыки. Он же написал музыку и для «Десяти дней»[11].

Эти картины будут озвучены?

Нет, это слишком трудно. Картина уже идет в Германии, и по коммерческим соображениям ее озвучить теперь нецелесообразно.

Как вы относитесь к музыке, которая сопровождает ваши картины?

Я считаю музыку Майзеля очень хорошей, она построена по тому же принципу, по которому я бы хотел озвучить эти фильмы. Она выдержана в том же характере. Но она не синхронизирована, как музыка, записанная на пленку с изображением, хотя и близка к ней.

Вы считаете, что «Генеральная линия» может быть запрещена цензурой?

Пока что она запрещена полицией. Посмотрим, запретит ли ее цензура; но я не думаю этого, потому что в ней нет ничего такого, за что она могла бы

быть запрещена. В «Генеральной линии» показан крестьянский труд, и цензура может в ней вырезать только несколько метров.

Как вы относитесь к американским картинам, которые идут в Россию? Почему вы считаете говорящие картины идиотскими?

Разрешите вам сказать, что это чисто эмоциональное ощущение. Все присоединятся к моему мнению.

Какой лучший способ записи звукового кино?

Лучший способ среди известных мне (правда, и в нем есть недостатки) не может быть применен из-за коммерческой конкуренции. Существует метод Штилера, по которому звук записывается на стальную ленту, прокручивая которую вы можете сразу же услышать свой голос. Этот метод может быть широко использован. Режиссер может проверить себя, по-иному произвести звуковой монтаж, найти крупный план звука. При помощи этой записи вы можете производить всевозможные опыты. К сожалению, этот метод не может быть применен потому, что уже существуют и другие аппараты, которыми уже пользуются. Все дело в патентах, они-то и не дают возможности развить наилучший метод. Что же касается остальных систем, то я работаю на аппарате «Тобис», очень хорошем. С последними американскими открытиями я не знаком. Мы узнаем о них через три-четыре месяца после их изобретения, но при их помощи озвучены настолько идиотичные картины, что по ним нельзя судить о технике. Я слышал, что некоторые эти картины размагничиваются. Другие способы тоже обладают большими недостатками. Проявление пленки сопряжено с большими трудностями. Если взять несколько кусков негативной пленки, проявленных не одновременно, они окажутся разной плотности и будут звучать по-разному. Вот почему нельзя смонтировать два разных куска. В каждом способе есть свои недостатки. Метод Штилера хорош тем, что вы можете экспериментировать на месте. Если вам нужно доснять кадры к сцене, которую вы снимали месяц тому назад, вы можете прослушать запись, и она прозвучит отчетливо, как реплика в театре. Вы можете продолжить запись на той же ленте, в той же тональности, что невозможно при всех системах записи на пленку.

Позволяет ли этот метод размножать картину?

Да, сколько угодно.

Какую звуковую картину вы считаете наилучшей?

Я уже имел честь вам сказать, что это «Микки-Маус».

Собираются ли в России развивать звуковое кино?

Да, оно развивается ускоренным темпом. У нас делаются очень интересные вещи. Осенью вы увидите крайне любопытную звуковую картину Пудовкина [12]. Для нас она имеет еще и другое значение — воспитательное и культурное.

Что вы думаете о картинах в натуральном цвете?

Я к этому вопросу относился очень скептически, пока не увидел здесь цветные картины французского изобретения. Думаю, что бело-черные картины впоследствии перестанут существовать [13]. Их будут смотреть ради оригинальности, и мода на черно-белое изображение пройдет, как проходит любая мода, так как цвет дает поразительные результаты. Есть вещи, которые

нельзя передать в черно-белом изображении. Например, в Голландии почти нечего делать с черно-белым, а если снимать в цвете, там есть замечательные вещи. В тропиках много оранжевых и красных цветов, которые при съемке на черно-белую пленку получаются почти всегда черными, поэтому цветная пленка там может дать очень интересные результаты. Но я не думаю, что цветное кино произведет такую же революцию в выразительности кино, как звуковое, которое должно произвести переворот в принципах кино. Изображение в кино преследует не только идеографическую цель, оно должно также быть ритмично-стремительным и выдержано в определенном темпе. Всего этого мы требуем от изображения, хотя оно и должно в первую очередь быть выразителем определенной идеи. При звуковом кино мы имеем возможность освободить изображение от обязанностей, которые ему не свойственны, вводя моторные и двигательные элементы и перенося их в область звука и музыки. Цветное кино не может внести такого переворота формы кино, потому что хорошая черно-белая фотография производит иногда такое же действие, как фотография в цвете. Таким образом, это скорее эволюция формы, чем революция.

Существуют ли в России индивидуалистические школы в кино?

Нет.

Каково ваше мнение о картине «Трое в подвале» [14]?

Она интересна по своему сюжету. У нас много картин в этом роде, и они нам очень нужны, потому что в них затрагивается вопрос семейной этики и другие вопросы, волнующие всех. Это нечто вроде дидактической пьесы, в которой обсуждаются самые различные моральные вопросы. Я не хочу сказать, что все, что я вам говорю о массовом фильме, обязательно и что это единственный жанр, который должен и может существовать у нас. В Советском Союзе каждая стадия культурного развития должна иметь свои формы, свои кинематографические формы, которые ей соответствуют и которые понятны зрителю, живущему на данной стадии развития. Если картина делается для крестьян, вы не можете прибегать к той же системе монтажа, которой вы пользуетесь в картинах, предназначенных для городского зрителя, потому что крестьяне не способны увидеть и понять изображение в том темпе, который привычен для горожан.

Вы объясняете актерам, что они должны делать, или же вы их снимаете врасплох, как «киноглаз» [15]?

Самая интересная часть работы — не сам процесс съемки, а предшествующий ей период. Я превращаюсь в сыщика и стараюсь подглядеть выражения и движения, характерные для данного актера; изучив эти движения, я комбинирую их с тем, чтобы добиться наибольшей выразительности. Каждое движение само по себе ничего не выражает, это чисто условное явление. «Киноглаз» поступает по-иному. Он фиксирует сами движения и выражения такими, какими они бывают в жизни. Я же изучаю естественные и органические детали, комбинирую их по-иному и таким образом добиваюсь нужных мне выражений и необходимых результатов.

Вы искренне считаете, что русский крестьянин способен сделать по поводу ваших картин полезные для вас замечания?

Конечно, я должен сказать, что лучшие критики — это люди, понимающие искусство (их, к сожалению, очень мало), и неискушенные зрители — крестьяне, которые искренни и непосредственны. Часть людей находится между этими двумя категориями. Они потеряли способность выражать свое искреннее мнение и не знают, что может нас интересовать, они совершенно бесполезны нам.

Какую ценность для вас представляют индивидуалистические и сатирические картины Чаплина?

Очень трудно говорить о Чаплине. Я не буду делиться с вами моим мнением и лучше расскажу вам об отношении к нему остальных людей. Думаю, что Чаплина любят в Европе, во Франции и других странах не за шутовской характер его комедий, а за трагические, мелодраматические моменты, которые выходят за пределы шутовства и глубоко человечны. Но, с нашей точки зрения, в его произведениях слишком мало человечности [16]. Мы имеем возможность гораздо глубже развить вопросы, которые Чаплин затрагивает лишь слегка. Для нас в Чаплине интересна комическая, шутовская сторона. Вот в чем разница нашей и вашей любви к Чаплину.

Почему вы считаете Чаплина менее человечным, чем советские картины?

Я не думаю, что он менее человечен, но он не имеет возможности вывести на сцену массы, как это делаем мы.

Возможно, что массы существуют, и возможно, что кино имеет право и должно вывести их на сцену, но отдельный человек, такой, как Чаплин, тоже существует и не менее человечен?

Да, вы правы, он существует, он человечен, он выпускает признанные всеми картины и пользуется успехом. Я и не сказал о нем ничего плохого.

Вы сказали, что он менее человечен.

Нет, но у него нет наших возможностей выразить свои идеи и углубить многие вопросы.

Как вы относитесь к «чистому» кино? [17] К «Дождю», например?

Этот вопрос естественно возникает после того, что я вам рассказал о «нечистом» кино. Думаю, что оно сыграло большую роль в развитии киноискусства, а сейчас оно кончилось. Я должен сказать, что опыты, проводимые «чистым» кино (я говорю о приемах в монтаже и так далее), к сожалению, ведутся не в том направлении, в каком они должны были бы вестись. Я видел здесь картину, кажется, одну из самых интересных в этом жанре. Я имею в виду фильм Фернана Леже. Он называется «Механический балет». Картина снята в 1924 году, она очень интересна тем, что она чисто экспериментальна. По тому, как человек комбинировал куски, видно, что он делал опыты в области кино, и очень интересные опыты. В этой маленькой картине есть в монтаже и комбинациях кадров такие вещи, которые остаются новаторскими до сих пор. Мы в Советском Союзе это делаем, но здесь, к сожалению, их не делают. Картина была воспринята как некий трюк, как сенсация, но экспериментальными результатами, которые в ней содержатся, никто не сумел воспользоваться. В большей части фильмов того же характера нет такого удивительного понимания киноискусства, какое проявил Леже в своей картине.

Что вы думаете о сюрреализме?

Это очень интересный вопрос. Сюрреализм работает в направлении, диаметрально нам противоположном [18]. А всегда бывает интересно понять друг друга, почувствовать взаимное уважение. Я должен признаться, что в каком-то плане мы смогли бы договориться и найти общий язык. Система выразительности, к которой прибегает сюрреализм, в общем-то очень близка к нашей. Но все подсознательные и автоматические моменты, которые должны произвести впечатление на зрителя, совершенно противоположны нашему методу. Сюрреалисты не считают, что чувство — это частное дело, выраженное серией изображений. Я читал декларации сюрреалистов, они считают, что лучше всего непосредственно воспроизводить те вещи, которые происходят на наших глазах.

Если вы испытываете эмоцию, которая передается или выражается при помощи ряда изображений, то обратное невозможно. Когда вы показываете на экране этот ряд кадров, человек, который смотрит на них и комбинирует их, не испытывает те же чувства, ту же эмоцию, которую испытывал режиссер, снимавший картину. Здесь весь вопрос в замысле. Если вы стремились при помощи вашего произведения высказаться, сюрреалистическая система великолепна. Но у нас иные намерения. Мы хотим при помощи ряда изображений добиться эмоционального, интеллектуального или идеологического воздействия на зрителя, и поэтому для нас система сюрреалистов неприемлема. Мы должны комбинировать такие вещи, которые, когда их комбинируешь, вызывают ряд чувств, эмоций и т. д. Понятно я выражаюсь?

Мы делаем то же самое, но в ином направлении, подыскивая слова и кадры с тем, чтобы воздействовать на подсознательный мир человека, и таким образом добиваемся желаемого результата. В «Генеральной линии», например, так же используется исторический материал, есть целый ряд элементов, которые воздействуют путем ассоциаций и не имеют прямого отношения к сюжету. Кадры подобраны и смонтированы с тем, чтобы вызвать желаемые эмоции. Результаты, которых вам удалось добиться, вы направляете на другой сюжет, и обычные вещи приобретают патетический характер. Цель «Генеральной линии» была — придать пафос фактам, которые сами по себе не патетичны, не героичны. Очень просто и легко сделать пафосной такую сцену, как встреча «Потемкина» с эскадрой, потому что сюжет сам по себе патетичен, но гораздо труднее добиться пафоса и вызвать большое чувство, когда дело идет о молочном сепараторе.

Итак, чтобы воздействовать на подсознание и вызвать восторженное и патетическое отношение к данному сюжету, вы должны найти какие-то новые способы. Я хочу еще добавить по поводу сюрреализма, что крайности сходятся и, по словам Маркса, противоположные вещи могут изменить свое местоположение и слиться. Возможно, что поэтому мы с некоторой симпатией относимся друг к другу. Я лично восторгаюсь произведениями Маркса, имеющими отношение к чисто теоретическим вопросам. Я попытался поделиться с вами моими соображениями по этому поводу.

Вы говорили о кино с точки зрения воспитательной. А что вы думаете о его развлекательной роли?

Развлекательное кино не представляет интереса. С точки зрения гигиены смеяться необходимо; пообедав или когда у тебя голова забита очень серьезными вещами, можно пойти посмотреть комические картины. Но мы у себя не выпускаем таких комедий.

А как же «Проданный аппетит» [19]?

Это не комедия, а сатира. Мы не выпускаем чисто комедийных картин в американском духе, потому что комические вещи должны иметь социальную направленность и, кроме того, у нас так много серьезных вопросов, которыми мы должны заняться, что нам некогда заниматься комедией.

Что вы думаете об объемном кино?

Мне кажется, что объемное кино — это почти то же самое, что цветное [20]. Я видел экспериментальные объемные картины и должен сказать, что через пять, десять минут теряешь ощущение объема и смотришь обычную картину. Это я понял на собственном опыте. Лучше просто снимать. Обонятельный или вкусовой фильм интереснее.

Не думаете ли вы, что мультипликацию можно использовать не только для комедийных и шуточных картин, которые нам обычно показывают?

Здесь дело в коммерческих расчетах, и на этот вопрос я не хочу отвечать, не собираюсь делиться своими соображениями по этому поводу.

Есть ли в России цензура на иностранные картины?

Да, и очень строгая, потому что в нашей стране нет «абсолютной свободы», как у вас, при которой запрещается показ фильмов. В нашей стране диктатура пролетариата, у нас идет классовая борьба, и цензура — это тоже оружие.

Какая иностранная картина вызвала у вас наибольший интерес?

Я ничего вам не скажу в этом отношении — это не интервью, а серьезный вопрос.

Как вы можете снимать картины с историческими персонажами, не используя актеров?

Я не собираюсь показывать жизнь Карла Маркса. Что же касается моей картины «Десять дней, которые потрясли мир», там нашелся человек, который играл Ленина [21].

Для чего же служат декорации и актеры, которые у вас есть в Москве, если вы их не используете?

Я уже имел честь вам сказать, что кино проходит через разные стадии развития. Есть формы и стадии развития кино, при которых необходимы актеры, иначе картины не будут поняты некоторыми зрителями.

Больше нет вопросов?

Французские репортеры, ездившие в Москву, уверяют, что там смех убит. Это правда?

Еще существует слишком много такого, над чем можно поиздеваться, и поэтому, уверяю вас, у нас тоже смеются. Думаю, что еще больше будут смеяться, когда я расскажу о сегодняшнем вечере.

(А п л о д и с м е н т ы)

ВЫСТУПЛЕНИЕ С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА НА ОБЕДЕ, ДАННОМ В ЕГО ЧЕСТЬ АКАДЕМИЕЙ КИНОНАУКИ И ИСКУССТВА В ГОЛЛИВУДЕ

Леди и джентльмены! Прежде всего я хочу поблагодарить нашего председателя за добрые слова и поблагодарить всех вас за присутствие на обеде. Я не стану делать попытки ответить на эту прекрасную речь — признаться, я не люблю стопроцентно разговорных фильмов. И поэтому я скажу только, что мы сегодня встретились на чисто профессиональной основе, чтобы обсудить кинокартины и их производство в России.

Мы обедали, нас фотографировали при искусственном освещении и прочее. Все это очень приятно, но мне хотелось бы побеседовать с вами о некоторых проблемах кинематографии.

Кроме того, я не знаю, зачем мне произносить речь?! Я не собираюсь завтра уезжать из Голливуда, и поэтому мне не нужно произносить прощальную речь. Впрочем, я знаю, что мой неофициальный «агент по рекламе» майор Пиз был бы счастлив выкинуть меня отсюда хоть завтра [1]. И приехал я в Голливуд не сегодня, так что это не может быть приветственной речью. И я не знаю, почему я вообще должен произносить речь...

Что такое речь? Вы рассказываете простые вещи с необыкновенным темпераментом и энтузиазмом. Потом вы со слезами на глазах вспоминаете о своей матушке и преподносите несколько тщательно подготовленных острот так, как будто они только что пришли вам в голову. Ваши слушатели знают, что вы их придумывали за много недель до выступления, но вы должны преподносить их так, будто они осенили вас сию минуту.

Мы увидим здесь сегодня две картины. Сначала я хочу показать старую картину «Потемкин», снятую пять лет назад. Вы сможете судить о приемах, которыми я пользовался. После этого я с большим удовольствием отвечу на вопросы, потому что мне кажется, что вы интересуетесь советской кинематографией. И это не просто любопытство, а настоящий интерес, и я знаю, что у вас найдется много вопросов. Поэтому после показа «Потемкина» я буду счастлив, если вы зададите мне эти вопросы.

Только не цифры и не статистика — это не моя область! (Сколько театров в России? Сколько платят режиссеру?..)

Когда мы покончим с вопросами, если вам будет не слишком скучно и утомительно, я могу показать вам несколько частей из моей последней картины «Старое и новое». Я думаю, не стоит терять время, поэтому начнем с просмотра «Потемкина».

Много ли профессиональных актеров было заснято в картине?

Я почти никогда не снимаю профессиональных актеров. Большинство моих актеров — непрофессионалы. Женщина, которая несет ребенка по лестнице,— балерина маленькой разъездной труппы, так что ее тоже нельзя назвать драматической актрисой. С этой точки зрения особенно интересна другая картина — «Старое и новое», где я снимал крестьян, которые никогда не видели ни одной кинокартины. В России еще есть места, где люди даже не знают, что такое кино. Я покажу вам людей, о которых я говорю, когда кончу отвечать на вопросы.

Была ли сделана подробная раскадровка и намечены точки съемки в вашем режиссерском сценарии? Или они по большей части были найдены вами в процессе съемки на корабле?

Я работал без детально разработанного режиссерского сценария. Мы точно знаем характер сцены и делаем ее приблизительную наметку, но в момент выбора актеров вы начинаете относиться к сцене по-новому, а когда вы прибываете на место действия, вы не всегда подчиняете материал своим замыслам, вы ощущаете обстановку, вы чувствуете особую атмосферу, в которой происходят события, и это влияет на дальнейший ход сцены. Потом, просматривая заснятый материал на экране, я всегда забываю о своей концепции и беру материал таким, каким я его вижу на экране. Всегда это контакт между тем, что мы хотим сделать, и тем, что нам дает материал. Конечно, в звуковом фильме это было бы труднее — нужно было бы предвидеть большее количество деталей. Но такая сцена, как сцена на лестнице — помните, шагающие вниз по лестнице солдаты и так далее,— конечно, должна быть разработана заранее.

Работа с этими людьми (непрофессиональными актерами) очень увлекательна. Она прямо противоположна работе с профессиональными актерами, которых вы заставляете репетировать часами, чтобы они сделали то, что вы хотите. А если вы работаете с непрофессионалами, вы можете с ними репетировать сцену не больше одного-двух раз, потому что после этого они начинают играть механически. Самая важная часть работы с непрофессионалами проводится не во время репетиций, а в промежутках между репетициями: подсматриваешь, что характерно, что типично для этих людей — какие жесты их характеризуют, какие движения естественны для них. Я отбираю эти естественные движения, чтобы воспроизвести их потом перед камерой.

Вы знаете, выражение лица на экране — всегда относительно. Оно зависит от того, что идет дальше. Если мы показываем улыбающееся лицо и даем после него крупным планом ребенка, вы всегда скажете, что это добродушный

мужчина или добрая женщина, полные отцовских или материнских чувств. Если мы даем то же самое улыбающееся лицо и показываем убийство, выражение этого лица приобретает оттенок садизма.

Вот так мы используем естественные движения и монтируем их в иной последовательности, достигая наибольшей выразительности. Возьмите, например, сцену в «Потемкине», где люди плачут над трупом матроса,— это люди, которые даже не знали, что к чему. Мертвое тело снимали в одном месте, а люди были сняты в другом месте, в другой день, и многим из них пришлось направлять блики в глаза, чтобы создать впечатление плачущих людей. Помните человека с мешком на голове — он и понятия не имел о содержании картины. У него просто резало глаза от солнечного блика, направленного на него зеркалом. Всегда можно использовать относительность выражения, сопоставляя два монтажных куска. Движения естественны, потому что они естественны, а вы комбинируете их в своих целях. Это ужасно цинично.

Как вы заставили своих актеров играть казаков?

Что тут особенного? Конечно, легче найти исполнителей положительных ролей — всякий рад сыграть героя. Бывает и так, что в ответ на вашу просьбу сыграть отрицательную роль они говорят, что их семьи будут считать их злодеями и в жизни, что соседи будут их ненавидеть и так далее. Иногда, как, например, в картине «Десять дней, которые потрясли мир», мы проделывали такие трюки. Персонажи в фильме были против революции, и никто не хотел играть эти роли, тогда мы заставляли их произносить революционные речи, а потом вставляли титры контрреволюционного содержания. В звуковых фильмах эти трюки делать более сложно.

Оказывало ли ваше правительство помощь при создании картины?

Да. Вся продукция кинопромышленности в России принадлежит государству. Производством фильмов руководит правительство. Производство фильмов входит в задачи Наркомпроса.

Считаете ли вы это помехой?

Я бы не назвал это помехой. Это нечто совсем иное. Наши трудности заключаются в том, что мы берем темы, которые никем до нас не затрагивались. В многочисленных эпизодах — их в «Потемкине» меньше, чем в «Старом и новом»,— нам нужно было вызвать глубокое и страстное чувство, воодушевление, восхищение вещами, которые в обычной жизни восторга не вызывают. Сепаратор нужно было показать так, чтобы разбудить в зрителях восторг и восхищение. Или случка быка и коровы. Сама по себе вещь вполне обычная, лишенная патетических черт, способных вызвать воодушевление. Затрагивать такие темы и находить способ добиться у зрителя максимального подъема эмоций, конечно, нелегко. Я думаю, что если наши методы работы в России приобретают новые черты, то это потому, что нам приходится сталкиваться с новыми проблемами, мы находим новые способы выражения и сочетания наших сюжетов, потому что это материал необычный (unusual), как говорят у вас в Калифорнии.

Сильно ли пострадала эта картина от руки американских цензоров?

Кажется, было сделано несколько незначительных сокращений. Титры, конечно, претерпели изменения, и не столько по вине цензуры, а потому,

что они прошли через руки многих переводчиков, и это в некоторых местах нарушает ритмическую структуру фильма. В других моих картинах такое встречается еще чаще. Мы создаем продуманную ритмическую структуру фильма, и когда длинные объяснительные надписи вклиниваются в действие, теряется вся мелодика построения. Мы не против сокращения картин, но плохо, когда вносят изменения, не понимая сущности метода режиссера.

Когда вы планируете ритмическую структуру, вся ли она заранее известна, или что-нибудь изменяется в процессе работы?

Бывает то и другое. Нужно чувствовать ритм всей картины и отдельной сцены все время — и до и после съемки. Знаю только, что, когда мы монтируем эпизоды и так далее, я добиваюсь определенного темпа. Если работаешь над очень динамической сценой, чувствуешь себя совершенно иначе, чем когда это неподвижная медленная сцена. Это чувство присуще вам и при планировании и при съемке, и вы должны сохранять его впоследствии, при монтаже, при подборке материала, а результат этого нельзя предвидеть на все сто процентов. Иногда приходится менять ритмический рисунок отдельных сцен.

Много ли вам пришлось переснимать при работе над этим фильмом?

По-моему, я вообще не делал пересъемок в этой картине, потому что это была очень срочная работа. Съемка, монтаж и все остальное было сделано в три месяца.

Как вы определяете термин «монтаж» в применении к вашей работе?

Теперь это уже академический термин. Прежде всего, мы должны подходить к этому понятию исторически. Человек, создавший «Рождение нации»[2], способствовал также рождению монтажа, открыв новые принципы применения крупного плана и тому подобное. Так вот различие между гриффитовским и американским применением монтажа и нашим, мне кажется, заключается в том, как по методу и приложению использует его наш кинематограф. Видите ли, мы используем монтаж, то есть разрезывание на куски и склеивание, для построения и организации материала. Теперь о том, как был впервые применен монтаж. Прежде всего, простейший, механический монтаж был необходим из-за ограниченности длины пленки. Приходилось останавливать камеру и заряжать новый кусок пленки. Максимальная длина пленки — 120 метров, то есть 360 футов. Так появилась первая необходимость монтажа, потому что нельзя снимать сцену непрерывно. Следующая стадия — чисто информационная. Я думаю, что информационный монтаж родился из сцен, в которых отрицательный герой убегал с девушкой, а положительный герой его преследовал. В описании такой сцены вы обязательно должны упоминать то убегающего, то преследователя, и так же вы показываете то одного, то другого. А в том случае, когда у вас в картине две ведущие роли, вы должны показывать обоих актеров крупным планом как можно чаще, потому что публика платит, чтобы их увидеть. Так во время диалога вам нужно показывать то одно лицо в крупном плане, то другое. Смена кадров в этом случае — чисто описательный способ показа. Я думаю, что американская концепция монтажа дальше не идет, не касаясь последствий, возникающих при соединении монтажных кусков. Смена точек съемок — метод показа, обладающий чудесными возможностями. Когда мы получили первые американские картины,

мы, представители русской школы, убедились, что смена точек — самый захватывающий элемент фильма. Смена точек съемок дает ощущение движения и ритма. Смысл применения в фильмах смены точек, разных планов и других приемов заключается в совершенно особенном впечатлении, которое производят фильмы по сравнению с театром.

Когда вы смотрите игру актеров на сцене, перед вами живое существо, из плоти и крови, и здесь немалую роль играет живой, физиологический контакт между актером и зрителем, при помощи которого актер — если только он не очень плохой — может все время держать зрителя в напряжении. Но с того момента, как вы лишаете актера непосредственного физического контакта со зрителями, перенося его на экран, перед нами уже не живое существо, а только серая тень. Иногда она цветная, но это еще хуже. Вам необходимо изобрести другой метод показа, чтобы действия актера производили такое же впечатление на зрителя.

Каков же этот метод? Вы можете сделать это только при помощи накопленных ассоциаций, показывая действия актера отрывками и организуя ассоциативный материал вокруг этих отрывков. Вот почему показать убийство на сцене очень легко: человек умирает как можно более натуралистично — вот и все. Но если вам нужно показать то же самое убийство в одной непрерывной

сцене на экране — это провал, это не захватывает. Вам придется разбить сцену на детали, каждая из которых сама по себе незначительна: рука с ножом, полный ужаса глаз, рука, простертая куда-то. Конечно, каждая деталь в отдельности ничего не значит, но она вызывает у зрителя серии ассоциаций — серии образов, приходящих вам в голову в то время, как вы смотрите. Комбинируя все эти ассоциации, располагая их в правильном порядке, вы можете вызвать у зрителя такое же чисто физиологическое ощущение, как и во время спектакля в театре. Более того, продолжительность этих кусков, темп и порядок их чередования передают зрителю ритм, быстроту ассоциаций при помощи чисто физиологического процесса. Это вызывает у публики настоящее волнение.

Не знаю, сумел ли я объяснить достаточно ясно.

Мы хотели бы узнать, как, исходя из опыта вашей работы, вы сможете использовать технику немых картин в звуковых фильмах? Это несколько преждевременно, но, может быть, вы предвидите, как эти два вида могут быть соединены?

Мне кажется, что так же, как мы установили, что в немой картине длинный эпизод, снятый с одной точки, не вызывает настоящего физиологического переживания, мы должны рассматривать синхронную съемку звука и изображения как длинный кусок, снятый с одной точки без применения каких-либо приемов. Я думаю, что перед звуковым кино стоит задача отыскать элементы, которые соответствовали бы крупному плану в немых картинах [3]. Задача состоит в том, чтобы найти эти приемы, так же как они были найдены в немых картинах, и научиться их использовать.

Вы считаете, что эти два вида могут быть соединены?

Нужно рассматривать слово как элемент, который имеет такое же право на жизнь, как и изображение. Вы должны комбинировать звук в фильме по

тому же принципу, по какому вы комбинируете изображения. Мне очень трудно сказать, как это сделать, потому что я не знаю всех технических терминов. Если вы очень заинтересованы этим вопросом, у меня есть статья по этому поводу в журнале «Close up», где я попытался рассказать о принципах монтажа и о различных его видах, и другая статья, в журнале «Transition», в последнем номере, где я сравниваю японский метод письма и методы кино. Это тоже довольно сложная статья. В ней я старался объяснить основные идеи и принципы монтажа.

Мне кажется, что при очень быстрой смене коротких монтажных кусков чисто физиологическое воздействие сменяется символическим интеллектуальным воздействием?

Вы говорите об интеллектуальном монтаже [4]. Очень жаль, что я не могу вам показать «Десять дней, которые потрясли мир». Фильм так порезан цензурой, что после такого монтажа от картины ничего не осталось, все ее построение нарушено. Но если бы кто-нибудь из вас видел эту картину за границей, вы, вероятно, заинтересовались бы ею с точки зрения «интеллектуального» монтажа. Не нужно забывать, что, соединяя два элемента картины с целью накопления ассоциаций, вы достигаете не только чисто физиологического, но и интеллектуального эффекта. Я сравниваю этот процесс с принципами японской письменности (в статье в «Transition»). Вы знаете, что японцы пишут иероглифами. Иероглиф — это значок, который изображает предмет, как картинка. Если японцу нужно показать простой предмет — корову или собаку,— он рисует маленькое стилизованное изображение. Но если он должен изобразить понятие, которое нельзя нарисовать, он достигает этого очень интересным способом. Если он изображает горе, он не может нарисовать его, но он использует два иероглифа — сердце и кинжал. Комбинация этих двух значков читается как горе. Или, если нужно изобразить пение, рисуют рот и птицу, если плач — рисуют рот и ребенка, и так далее. Несомненно, это та система, которая используется в кино при комбинировании изображений. Я думаю, что кино обладает большими возможностями объединения элементов, раскрывающих идеологическую концепцию их сочетания и подбора. Результатом будет не только эмоциональное, но и чисто интеллектуальное воздействие.

Можете ли вы достичь этого без использования речи?

Я уверен, что стопроцентно «разговорные» картины очень скоро сойдут с экранов. Правильное использование звуковых ассоциаций и изображения и сочетание этих двух элементов будет развиваться на той же основе, как и монтаж немых картин, только возможности комбинирования будут значительно шире, чем в немых картинах.

Вы против диалога в фильмах?

Против стопроцентного диалога, конечно, особенно если это «Микки-Маус». Другие картины должны подражать «Микки-Маусу», а не наоборот.

Что, по-вашему, нужно делать в звуковых фильмах?

Ну, я бы никогда не показывал изображения предмета, производящего звук. Сейчас я могу только сказать «чего бы я не хотел», а о том, «чего я хочу», я думаю сказать после моего первого звукового фильма.

Но вы не собираетесь сводить диалог к титрам, произнесенным вслух?

Я думаю, что титры могут остаться и в звуковых фильмах, потому что в них заложены возможности неожиданных острот. Если слова идут вразрез с тем, что написано или показывается в то же время на экране, можно это использовать как хорошую шутку. Нарушение натуралистического соответствия звука и губ, произносящих слово, открывает огромные возможности, потому что существует не только сочетание произнесенного слова и инструмента — барабан и стук барабана — оно естественно, но здесь открывается и чудесная возможность сочетания звука и его графического рисунка. Лучший пример этого — японский театр. То же можно сказать и о «Микки-Маусе» (я, кажется, бесплатно рекламирую его), потому что у него есть своя музыкальная тема и для него найдены скорее графические, чем натуралистические элементы, соответствующие каждому звуку. Такое же сочетание, такая же графическая связь изображения и звука в кадре и в музыке может быть достигнута в обычном фильме, так же как и в мультипликации. Это один из путей, которых мы должны искать для достижения истинного соответствия зрительного и звукового элементов. Эта связь гораздо более глубока и увлекательна, чем просто натуралистическое воспроизведение.

Будет ли это увлекательно для среднего любителя кино?

Я думаю, что будет.

Правильно ли я понял, что вы возражаете вообще против речи в кинофильмах?

Я против речей на банкетах, но в картине элементы речи всегда могут найти место. И титры тоже. Вместо того чтобы тратить сотни футов пленки на изображение событий, можно дать одну надпись и выразить все, что нужно. Это вопрос экономии избразительных средств.

Делают ли в России звуковые фильмы?

Сейчас испытывают две русские системы звукозаписи, принципиально не отличающиеся от ваших. Не знаю, достигли ли мы чего-нибудь особенного, потому что у нас очень сложное положение с техническими кадрами. Думаю, что мы придем к тому, что заключим контракт с одной из ваших крупных фирм звукозаписывающей аппаратуры, как был заключен контракт с Генри Фордом по конструированию автомобилей в России. И это будет мудрейшее решение. Разумеется, значение звуковых фильмов для России очень велико, так как главное, в чем мы заинтересованы в России,— это просвещение. Конечно, дать возможность людям в глухой деревушке прослушать лекцию знаменитого профессора — это грандиозно.

Вся ли Россия говорит на одном языке?

Большая часть. Кроме того, у вас в Голливуде делают, как это называется,— испанские варианты английских фильмов. Разумеется, нельзя переделать очень сложное повествование в простое, но легко сделать варианты научных фильмов на разных языках.

Какова была главная идея «Старого и нового»?

Основная идея была — сделать картину для крестьян и объяснить им, что такое машина, каковы условия труда по-старому, без машин, и чего можно достигнуть, применяя машины, а не по старинке. Вы должны помнить, что

наши картины предназначены для особенной аудитории и нам приходится отыскивать формы, общие для различных групп зрителей. Я думаю, что впоследствии мы будем делать фильмы специально для крестьянской и специально для рабочей аудитории, потому что изучение реакции зрителя и возможности произвести на него впечатление показало, что эти различные группы реагируют на фильмы по-разному. Одинаковые события на экране должны разворачиваться с различной скоростью, потому что крестьяне схватывают смысл медленнее, чем городские рабочие. Реакция рабочего гораздо быстрее, чем реакция крестьянина. Мне кажется, мы в России разделим производство фильмов на несколько отделов, и у нас будут режиссеры — специально работающие на разные аудитории.

Мне кажется, что в этой картине вы перенесли основной драматизм действия на среду, на окружение персонажей больше, чем на самих персонажей.

Так было в «Потемкине». Так же поставлена последняя картина, которую мы не сможем просмотреть целиком. Я хочу сначала показать вам две части из начала «Старого и нового», показывающие старый строй жизни в России, а потом — последнюю часть, в которой вы увидите большие государственные фермы в России, большие работы, планирование и т. д. Тема фильма — переход от старых форм хозяйства к новым формам.

Я хотел своим вопросом напомнить вам о том, что вы говорили вчера, что мы берем треугольник — драму трех героев, без какого-либо определенного окружения. Вы выдвинули второй план вперед, и это у вас хорошо получалось?

Да, конечно, это так. В картинах, подобных «Потемкину», мы отбросили традиционный «треугольник» — муж, жена, любовник и т. д. Большинство ваших картин построено на использовании одной и той же ситуации, изменяется только среда. Сегодня это Китай, вчера были гангстеры, послезавтра будет французская революция. А мы интересуемся вторым планом, выдвигаем его вперед и переносим на него основное действие фильма. Это одно из больших нововведений, впервые появившееся в «Потемкине», — это исторический пример. Другой пример того же — «Старое и новое».

При работе над картиной «Старое и новое» входило ли в ваши планы заострить внимание на эпизодах с быком и с сепаратором и вообще подчеркнуть значение второго плана?

Именно эти вещи нам нужно было сделать важными и интересными для зрителей. Это было то, что мы хотели подчеркнуть, из чего мы должны были исходить. Это было трудно потому, что сами по себе они не вызывают воодушевления. С другой стороны, разработка подобных тем требует огромной теоретической подготовки, поисков способов и средств выражения, которые помогли бы сделать их интересными. Эта теоретическая работа дает нам большие преимущества при обучении студентов в киноинституте. Одно из больших достижений России заключается в том, что у нас есть настоящий институт кинематографии, где учатся четыре-пять лет. Мы готовим режиссеров, операторов, актеров, и результаты, достигнутые в нашей работе, мы передаем для изучения молодежи. Не понимаю, почему в Америке до сих пор нет такого института. У вас есть Академия киноискусства. У вас должен быть университет.

Разрешите узнать, надеетесь ли вы достигнуть в фильмах того, чего Сезанн, Гоген, Архипенко и Бурдель [5] достигли в живописи и скульптуре? Сможете ли вы выразить душу явления, не пытаясь проявить слишком большой реализм? [6]

Я затронул этот вопрос, когда говорил об интеллектуальном воздействии монтажа. Сменяя изображения и варьируя звук, комбинируя их, мы можем достигнуть интеллектуального воздействия, и, если хотите, в этом отношении есть сходство с тем типом живописи, перед которым тоже стоят такие же проблемы; но живопись — искусство статичное, и при помощи живописи нельзя выразить идею динамическую по самой своей сути, которая существует только как процесс, существует в развитии. Выражение динамической идеи статическим путем должно быть символичным и лишенным движения, и только движущийся фильм может передать движение и развитие идеи. Если мы сможем пробуждать у публики чувство, сможем заставить ее чувствовать идею, мне кажется, что в будущем мы получим возможность управлять мыслительным процессом зрителя. Это будет одно из великих достижений фильмов будущего.

Была ли Россия заинтересована проблемой, затронутой в «Старом и новом»?

Все наши зрители интересуются этой проблемой — крестьяне, интеллигенция, рабочие. Они все трудятся во имя одной цели — индустриализации сельского хозяйства. Для них это животрепещущая тема. Американская аудитория не может так реагировать, потому что эта проблема решена здесь двадцать или тридцать лет назад.

Я интересовался не содержанием фильма, а хотел узнать, доходят ли до зрителей ваши эксперименты в области монтажа символов?

Очень трудно отделить форму от содержания в таком фильме. Маленькие деревушки в России, конечно, каждая по-своему реагировали на картину, но содержание картины совершенно не похоже на американские фильмы. Наши фильмы отличаются от американских, потому что у нас иные цели. Мы делаем фильмы не для наживы и не для развлечения публики. Наши цели — всегда просветительные цели.

Какова была задача, которую вы поставили перед собой при создании картины «Потемкин»?

Эта картина была сделана для того, чтобы приблизить к аудитории 1925 года чувства людей и борьбу, происходившую двадцать лет назад.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

«ДНЕВНИК ГЛУМОВА». Кинофельетон, снятый для спектакля театра Пролеткульта «На всякого мудреца довольно простоты», позднее включенный в «Весеннюю киноправду» Д. Вертова под названием «Весенние улыбки Пролеткульта», 1923 г., 1 ч., 120 *м.* Режиссер — С. Эйзенштейн. Оператор — Б. Франциссон. В ролях: Г. Александров, М. Штраух, А. Антонов, И. Пырьев, В. Янукова и другие.

«СТАЧКА». Из цикла «К диктатуре». Производство 1-й фабрики Госкино, 1924 г., 6 ч., 1969 *м.* Сценарий коллектива Пролеткульта. Режиссер — С. Эйзенштейн. Оператор — Э. Тиссэ. Ассистенты режиссера — Г. Александров, И. Кравчуновский, А. Левшин. Ассистенты оператора — В. Попов, В. Хватов. Художник — В. Рахальс. В ролях: М. Штраух — сыщик, Г. Александров — мастер, М. Гоморов — рабочий, И. Иванов — начальник охранного отделения, И. Клюквин — активист, А. Антонов — рабочий, член стачкома, Ю. Глизер, А. Кузнецов, В. Янукова, В. Уральский, М. Мамин.

«БРОНЕНОСЕЦ «ПОТЕМКИН» («1905 год»). Производство 1-й фабрики Госкино, 1925 г., 5 ч., 1740 *м.* Тема и литературный сценарий Н. Агаджановой. Монтажный сценарий и постановка С. Эйзенштейна. Оператор — Э. Тиссэ. Режиссер-ассистент — Г. Александров. Ассистенты режиссера — А. Антонов, М. Гоморов, М. Штраух, А. Левшин. Ассистент оператора — В. Попов. Художник — В. Рахальс. Директор производства — Я. Блиох. В ролях: А. Антонов — матрос Вакулинчук, В. Барский — командир Голиков, Г. Александров — лейтенант Гиляровский, Репникова — женщина на лестнице, Марусов — офицер, И. Бобров — новобранец, А. Файт — эпизодическая роль.

«ОКТЯБРЬ». Производство Совкино, 1927 г., 7 ч., 2220 *м.* Сценарий и режиссура С. Эйзенштейна и Г. Александрова. Главный оператор — Э. Тиссэ. Ассистенты режиссера — М. Штраух, М. Гоморов, И. Трауберг. Второй

оператор — В. Попов. Художник — В. Ковригин. В ролях: рабочий Никандров в роли В. И. Ленина, Б. Ливанов — министр Терещенко, В. Попов — Керенский.

«СТАРОЕ И НОВОЕ». Производство Совкино, 1926—1929 гг., 6 ч., 2469 *м*. Сценарий и режиссура С. Эйзенштейна и Г. Александрова. Главный оператор — Э. Тиссэ. Второй оператор — В. Попов. Ассистенты режиссера — М. Штраух, М. Гоморов, А. Антонов, А. Гончаров. Художники — В. Ковригин и В. Рахальс. Художник-архитектор — А. Буров. В ролях: М. Лапкина — Марфа Лапкина, М. Иванин — ее сын, Вася Бузенков — секретарь молочной артели, комсомолец, Нежников — учитель Митрошкин, Чухмарев — мясник, кулак, Хуртин — крестьянин, К. Васильев — тракторист, И. Юдин — комсомолец, Сухарева — знахарка.

«АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ». Производство киностудии «Мосфильм», 1938 г., 12 ч., 3044 *м*. Сценарий П. Павленко и С. Эйзенштейна. Постановка С. Эйзенштейна и Д. Васильева. Главный оператор — Э. Тиссэ. Композитор — С. Прокофьев. Сорежиссер — Б. Иванов. Оператор — С. Уралов. Звукооператор — В. Богданкевич. Текст песен В. Луговского. Главный художник — И. Шпинель. Художник костюмов — К. Елисеев. Звукооформление Б. Вольского, шумовое оформление В. Попова. Модели костюмов Н. Ламановой и Н. Макаровой. Историческая консультация профессора А. Арциховского. Военный консультант — К. Калмыков. Консультант по работе с актерами — Е. Телешева. Ассистент режиссера — Н. Маслов. Ассистент по монтажу — Э. Тобак. Директор картины — И. Вакар. В ролях: Н. Черкасов — князь Александр Невский, Н. Охлопков — Василий Буслай, А. Абрикосов — Гаврило Олексич, Д. Орлов — Игнат, кольчужный мастер, В. Массалитинова — Амелфа Тимофеевна, мать Буслая, В. Ивашева — Ольга, новгородская девушка, А. Данилова — Василиса, псковитянка, В. Новиков — Павша, псковский воевода, отец Василисы, Н. Арский — Домаш Твердиславич, новгородский боярин, С. Блинников — Твердило, псковский воевода, предатель, И. Лагутин — монах Ананий, его подручный, В. Ершов — магистр Тевтонского ордена фон Балк, Н. Витовтов и А. Гульковский — рыцари, Л. Фенин — епископ, И. Рогожин — черный монах, Лянь-Кунь — Хубилай, И. Клюквин — псковский воин, П. Пашков — Микула, Л. Пудов — Савка, Н. Апарин—Михалка.

«ИВАН ГРОЗНЫЙ». Первая серия. Производство Алма-Атинской киностудии, 1944 г., 12 ч., 2745 *м*. Сценарий и постановка С. Эйзенштейна. Операторы — А. Москвин (павильоны), Э. Тиссэ (натура). Композитор — С. Прокофьев. Текст песен В. Луговского. Режиссер — Б. Свешников. Второй режиссер — Л. Инденбом. Ассистенты режиссера — В. Кузнецова, И. Бир, Б. Бунеев. Ассистент по монтажу — Э. Тобак. Второй оператор — В. Домбровский. Звукооператоры: В. Богданкевич, Б. Вольский. Главный художник — И. Шпинель. Художник по костюмам — Л. Наумова, ассистент — Н. Бузина. Художник по гримам — В. Горюнов, ассистент — Е. Шакон. Выполнение костюмов под руководством Я. Райзмана и М. Сафоновой. Декорации построены под руководством Ю. Шахпоронова. Изготовление бутафории и реквизита под руководством В. Ломова. Консультант — протоиерей

П. Цветков. В р о л я х: Н. Черкасов — Иван Грозный, Л. Целиковская — Анастасия Романовна, царица, С. Бирман — Ефросинья Старицкая, тетка царя, П. Кадочников — Владимир Андреевич, ее сын, М. Названов — князь Андрей Курбский, А. Абрикосов — боярин Федор Колычев, впоследствии Филипп, митрополит московский, М. Жаров — Малюта Скуратов, А. Бучма — Алексей Басманов, М. Кузнецов — Федор, его сын, А. Мгебров — Пимен, архиепископ новгородский, М. Михайлов — протодиакон, В. Пудовкин — Николай Большой Колпак, юродивый, С. Тимошенко — посол Ливонского ордена, А. Румнев — иностранец.

«ИВАН ГРОЗНЫЙ». Вторая серия. Киностудия «Мосфильм», 1945 г., выпуск — август 1958 г. 9 ч., 2373,7 *м*. Автор сценария и постановщик — С. Эйзенштейн. Операторы — А. Москвин, Э. Тиссэ. Композитор — С. Прокофьев. Текст песен В. Луговского. Режиссеры — Л. Инденбом, Б. Свешников. Художник по картине — И. Шпинель; художники по костюмам — Л. Наумова, М. Сафонова; художник по гриму — В. Горюнов. Звукооператоры — В. Богданкевич, Б. Вольский. Второй оператор — В. Домбровский Монтажер — Э. Тобак. Ассистенты режиссера — В. Кузнецова, Ф. Солуянов. Ассистент художника — Н. Бузина. Балетмейстер — Р. Захаров. Директор картины — И. Солуянов, И. Вакар, А. Эйдус. В р о л я х: Н. Черкасов — Иван Грозный, М. Жаров — Малюта Скуратов, А. Бучма — Алексей Басманов, М. Кузнецов — Федор Басманов, А. Абрикосов — митрополит московский и всея Руси Филипп, А. Мгебров — Пимен, архиепископ новгородский, В. Балашов — Петр Волынец, С. Бирман — Ефросинья Старицкая, П. Кадочников — Владимир Андреевич, ее сын, М. Названов — князь Андрей Курбский, П. Массальский — король польский Сигизмунд.

В сценах детства роль великого князя Московского Ивана Васильевича исполняет Эрик Пырьев.

ЛЕТОПИСЬ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА

1898

Январь, 10 — В Риге у гражданского инженера и архитектора Михаила Осиповича Эйзенштейна и его жены Юлии Ивановны (рожд. Конецкой) родился сын Сергей.

1906

Эйзенштейн в Париже впервые увидел кинофильм.

1908

Осень — Эйзенштейн поступил в 1-й класс Рижского городского реального училища.

1912

Эйзенштейн присутствовал на спектакле театра К. Н. Незлобина «Принцесса Турандот». Впоследствии он считал этот спектакль решающим в дальнейшем выборе профессии.

1915

Май, 2 — Эйзенштейн получил аттестат об окончании Рижского городского реального училища.

Май, 30 — Приехал в Петроград для поступления в институт.

Сентябрь — Эйзенштейн зачислен на 1-й курс Института гражданских инженеров в Петрограде.

1917

Февраль — март	Эйзенштейн состоит милиционером городской милиции Нарвской части 1-го участка. Сдает экзамены в Институте гражданских инженеров за 2-й курс.
Весна	Призван на военную службу и зачислен в Школу прапорщиков инженерных войск, которая в августе была направлена на фронт.
Лето — осень	Эйзенштейн впервые публикует карикатуру «Милиция наводит порядок» («Петербургская газета»), предлагает в журнал «Огонек» карикатуру на Керенского и делает первые пробные эскизы декораций, костюмов, гримов к итальянским комедиям масок.

1918

Январь	После расформирования Школы прапорщиков инженерных войск Эйзенштейн возвращается в Институт гражданских инженеров.
Март, 18	Добровольно вступил в ряды Красной Армии, был зачислен техником во 2-е военное строительство Петроградского района (впоследствии 18-е военное строительство) *.
Сентябрь, 20	Выехал вместе с эшелоном 18-го военного строительства из Петрограда на Северо-Восточный фронт.
Сентябрь, 24	Эшелон прибыл в Вожегу, Вологодской губ. Эйзенштейн числится в составе 6-й действующей армии, в 3-м отделе 2-го военного строительства.
Без определенных дат	Эйзенштейном разработаны эскизы декораций к «Мистерии-буфф» В. В. Маяковского.

1919

Январь — февраль	Эйзенштейн принимает активное участие в спектаклях Клуба коммунистов в Вожеге в качестве режиссера, художника-декоратора и актера.
Март, 6	Переезд из Вожеги в Двинск.
Июнь, 22	Эйзенштейн переведен на должность техника 1-го участка 18-го военного строительства.
Июнь	Во время переездов Эйзенштейн занимается выработкой принципов инсценировки, созданием эскизов декораций и костюмов к средневековым миракалям, пьесам Шекспира, читает театральную литературу.
Июль, 1	Эйзенштейн прибыл в г. Холм, Псковской губернии.

* В дальнейшем военное строительство, в котором служил Эйзенштейн, неоднократно меняло свое наименование.

Август, 1	Назначен на должность младшего прораба 1-го участка 18-го военного строительства.
Ноябрь, первая половина	Переведен в Великие Луки на должность помощника начальника строительного отдела 2-го военного строительства.
Ноябрь — декабрь	В Великих Луках Эйзенштейн принимает активное участие в театральной деятельности местного культурно-просветительного клуба, знакомится с художником и театральным деятелем К. С. Елисеевым.

1920

Январь	Эйзенштейн работает над эскизами декораций и костюмов к спектаклям: «Двойник» А. Т. Аверченко, «Зеркало» Ф. М. Случайного, «Марат» А. Амнуэля.
Февраль, 9	В Великолукском гарнизонном клубе состоялся любительский спектакль 18-го военного строительства в постановке Эйзенштейна: «Двойник», «Зеркало», «Тяжба» Н. В. Гоголя. В «Двойнике» Эйзенштейн принял участие и в качестве актера в роли человека в очках.
Февраль, вторая половина	Эйзенштейн организует при Великолукском гарнизонном клубе драматическую студию, становится постоянным режиссером труппы.
Март — май	Готовит эскизы декораций и костюмов к пьесам: «Взятие Бастилии» Р. Роллана, «Жорж Данден» Ж. Мольера, «Гибель «Надежды» Г. Гейерманса и др.
Май, 25	Переезд из Великих Лук в Полоцк в связи с откомандированием в распоряжение военного инженера.
Июнь, 27	В Полоцке Эйзенштейн переходит в распоряжение театральной части Политотдела Западного фронта.
Июль, 1	Выехал из Полоцка в Могилев, где пытался создать показательный театр фронта.
Июль, 11	Приезд в Смоленск, где Эйзенштейн занял должность художника-декоратора театральной части Политотдела Западного фронта.
Август, 4	Переезд в Минск. Эйзенштейн — художник-декоратор фронтовых трупп. Кроме основной своей работы вместе с К. С. Елисеевым расписывает агитпоезда.
Сентябрь, 27	Приезд в Москву после демобилизации и получения направления в Академию Генерального штаба для изучения японского языка.
Октябрь, 8	Зачислен слушателем восточного отделения Академии Генерального штаба.
Октябрь, 20	Принят на должность заведующего декорационной частью Первого рабочего театра Пролеткульта.

Октябрь, 23	Приступил к разработке декораций, костюмов и гримов к спектаклю «Мексиканец» по Д. Лондону.
Ноябрь, 8	Зачислен на должность заведующего художественной частью Первого рабочего театра Пролеткульта.
Ноябрь, конец	Уход из Академии Генерального штаба.
Декабрь	Одновременно с работой в Первом рабочем театре Пролеткульта Эйзенштейн занимает должность заведующего художественно-декорационной частью Центральной арены при ЦК Пролеткульта и преподает (позднее руководит) в Режиссерских мастерских Пролеткульта (среди учеников Эйзенштейна — М. М. Штраух, Г. В. Александров, Ю. С. Глизер и другие).

1921

Апрель, 13	Эйзенштейн утвержден членом театральной коллегии Центральной арены Пролеткульта.
Апрель, 29	Эйзенштейном (под руководством В. В. Тихоновича) начата режиссерская разработка пьесы Л. Н. Андреева «Царь Голод» и подготовка эскизов декораций, костюмов и гримов.
Май, 3, 18	Просмотр для артистической Москвы и премьера спектакля «Мексиканец» по Д. Лондону в постановке В. С. Смышляева и Эйзенштейна в Первом рабочем театре Пролеткульта.
Август	Эйзенштейн начал с красноармейцами Кремлевского гарнизона занятия по искусству театра.
581 Сентябрь, 15	Эйзенштейн зачислен студентом Государственных высших режиссерских мастерских (ГВЫРМ) под руководством В. Э. Мейерхольда.
Ноябрь, 15	Эйзенштейн приступил к работе над спектаклем «На всякого мудреца довольно простоты» по А. Н. Островскому в переработке С. М. Третьякова в Первом рабочем театре Пролеткульта.
Ноябрь — декабрь	Эйзенштейн совместно с С. И. Юткевичем работает над оформлением двух спектаклей: «Макбет» В. Шекспира и «Хорошее отношение к лошадям» В. З. Масса.

1922

Январь, 5	Премьера буффонады «Хорошее отношение к лошадям» в театре-мастерской Н. М. Фореггера в оформлении Эйзенштейна и С. И. Юткевича (постановка Н. М. Фореггера).
Январь	Эйзенштейн начал работать в Государственных высших театральных мастерских (ГВЫТМ) над эскизами

	декораций и костюмов к пьесе «Дом, где разбиваются сердца» Б. Шоу.
Апрель, 25	Премьера спектакля «Макбет» в Центральном просветительном театре ТЕО Главполитпросвета в оформлении Эйзенштейна и С. И. Юткевича (постановка В. В. Тихоновича).
Июнь, первая половина	Эйзенштейн — заведующий ТЕО Пролеткульта.
Осень	Уходит из ГВЫТМ. Принят режиссером передвижной труппы московского Пролеткульта.
Ноябрь, 24	Премьера спектакля «Смерть Тарелкина», поставленного В. Э. Мейерхольдом в театре ГИТИСа. Режиссер-лаборант—Эйзенштейн.

1923

Март	Эйзенштейн снял свой первый фильм «Дневник Глумова». В качестве киноаттракциона фильм вошел в спектакль «На всякого мудреца довольно простоты». Впоследствии под названием «Весенние улыбки Пролеткульта» был включен в «Весеннюю киноправду» Д. Вертова.
Апрель, 2	На торжественном вечере в Большом театре, посвященном 25-летию сценической деятельности В. Э. Мейерхольда, Эйзенштейн впервые показал отрывок («Жоффр в поход собрался») из спектакля «На всякого мудреца довольно простоты».
Апрель, 22, 26 май, 8	Первые спектакли «На всякого мудреца довольно простоты» в постановке С. М. Эйзенштейна в Первом рабочем театре Пролеткульта.
Май, 20	Эйзенштейном написана статья «Монтаж аттракционов».
Май, 21	Первая демонстрация фильма «Весенние улыбки Пролеткульта» в составе «Весенней киноправды» Д. Вертова.
Сентябрь—октябрь	Эйзенштейн занят постановкой пьесы «Слышишь, Москва?» С. М. Третьякова в Первом рабочем театре Пролеткульта.
Ноябрь, 7	Премьера спектакля «Слышишь, Москва?»
Декабрь	Эйзенштейн приступил к постановке пьесы «Противогазы» С. М. Третьякова.

1924

Март, 4, 6	Первые спектакли «Противогазов» в цехе Московского газового завода.
Март, 29—31	Эйзенштейн участвовал в перемонтаже фильма «Доктор Мабузо—игрок» режиссера Ф. Ланга (в советском прокате — «Позолоченная гниль»).

Июнь	Эйзенштейн совместно с Г. В. Александровым приступил к работе над сценарием фильма «Стачка».
Июль — октябрь	Работа над сценарием и натурные съемки фильма «Стачка» в Москве и ее окрестностях.
Ноябрь	Монтаж фильма «Стачка».
Декабрь, 4	Эйзенштейн порвал с Пролеткультом (в феврале 1925 г. опубликован ряд его открытых писем о причинах разрыва с Пролеткультом).
Декабрь	Эйзенштейн, закончив работу над фильмом «Стачка», начал разработку сценария фильма «Конармия», перейдя на работу в Московское отделение «Севзапкино».

1925

Январь, 21	В клубе завода «Красная кузница» состоялось обсуждение фильма «Стачка».
Март, 31	Заметка в «Киногазете» о том, что Эйзенштейн не будет ставить «Конармию» в Севзапкино, а приступает к съемке фильма о 1905 годе на 1-й Госкинофабрике.
Апрель, 28	Фильм «Стачка» выпущен на экраны (первый общественный просмотр в кинотеатре «Колизей»).
Апрель	Эйзенштейн написал статью «К вопросу о материалистическом подходе к форме» (о фильме «Стачка»).
Июнь, 4	Комиссия Президиума ЦИК СССР по ознаменованию 20-летия революции 1905 г. вынесла решение о постановке Эйзенштейном фильма «1905 год» по сценарию Н. Ф. Агаджановой-Шутко.
Июль, начало	Эйзенштейн приступил к съемкам фильма «1905 год» в окрестностях Москвы.
Июль, конец — август, начало	Съемки фильма «1905 год» в Ленинграде.
Август, до 11	Эйзенштейн написал статью «Метод постановки рабочей фильмы».
Август, 24	Прибыл в Одессу для съемок фильма «1905 год». Здесь уточняется замысел фильма, который позже получил название «Броненосец «Потемкин».
Октябрь, 26	Международная выставка декоративных искусств в Париже присудила Эйзенштейну высшую награду (Золотую медаль) за фильм «Стачка».
Ноябрь, начало	Съемки в Севастополе фильма «Броненосец «Потемкин».
Ноябрь, 23	Эйзенштейн возвратился в Москву и приступил к монтажу фильма «Броненосец «Потемкин».
Декабрь, 21	Первый просмотр фильма «Броненосец «Потемкин» в Большом театре на торжественном заседании, посвященном 20-летию революции 1905 года.

Декабрь, 25	Комиссия при Президиуме ЦИК СССР по проведению празднования годовщины революции 1905 года приняла фильм «Броненосец «Потемкин».
Конец года	Эйзенштейн приступил к разработке сценария фильма «Джунго» по либретто С. М. Третьякова.

1926

Январь, 18	Фильм «Броненосец «Потемкин» вышел на экраны.
Март, 18	Эйзенштейн и Э. К. Тиссэ приехали в Берлин по командировке Госкино для ознакомления с последними достижениями кинотехники и с методами работы немецких кинорежиссеров.
Апрель, между 18 и 26	Эйзенштейн и Э. К. Тиссэ возвратились в Москву из Германии.
Май, 10	Выступление Эйзенштейна и Э. К. Тиссэ в АРК с докладами о поездке в Германию.
Май	Эйзенштейн и Г. В. Александров приступили к разработке литературного сценария фильма «Генеральная линия».
Июнь, 5—20	Эйзенштейн и Г. В. Александров работают над режиссерским сценарием фильма «Генеральная линия».
Июнь, 22	Эйзенштейн написал статью «Бела забывает ножницы».
Июнь, конец	Эйзенштейн написал статью «Пять эпох» (к постановке фильма «Генеральная линия»).
Июль, 7	Совет по делам кино Главполитпросвета дал положительную рецензию на литературный сценарий фильма «Генеральная линия».
Июль, 21	Эйзенштейн встретился в Совкино с приехавшими в СССР М. Пикфорд и Д. Фэрбенксом, которые пригласили Эйзенштейна от имени «Юпайтед артистс» в Голливуд.
Сентябрь, 1	Совкино предложило Эйзенштейну приступить к разработке сценария фильма к 10-летию Октябрьской революции.
Сентябрь, 27	Заключен договор с Совкино о разработке сценария фильма «Генеральная линия» и о проведении съемок фильма с 1 октября 1926 г. по 1 февраля 1927 г.
Ноябрь, 7	Эйзенштейн и Г. В. Александров приступили к составлению плана литературного сценария фильма «Октябрь».
Ноябрь, 18—19	Эйзенштейн выехал в Баку на съемки фильма «Генеральная линия». По дороге в Баку съемки производились в Ростове-на-Дону.

Декабрь	Съемки фильма «Генеральная линия» в Муганских степях и на Северном Кавказе.

1927

Январь, 16	Эйзенштейн возвратился в Москву и, прервав работу над картиной «Генеральная линия», приступил совместно с Г. В. Александровым к работе над литературным и режиссерским сценариями фильма «Октябрь».
Февраль, 5	Сценарий фильма «Октябрь» обсужден и утвержден на заседании правления Совкино.
Март, 11	Съемочная группа Эйзенштейна прибыла в Ленинград для подготовки съемок фильма «Октябрь».
Апрель, 13	Первая съемка фильма «Октябрь» в Ленинграде.
Июнь, 14	Начало съемок эпизода «Штурм Зимнего дворца» в Ленинграде.
Сентябрь, 4	Возвращение в Москву.
Сентябрь, 7	Эйзенштейн приступил к монтажу фильма «Октябрь» (съемки в Ленинграде продолжают Г. В. Александров и Э. К. Тиссэ).

1928

Март, 14	Фильм «Октябрь» вышел на экраны.
Март, 15—21	Эйзенштейн участвовал в работе Всесоюзного партийного совещания по делам кино, в составлении обращения «Партийному совещанию по делам кино от группы кинорежиссеров».
Май, 12	Зачислен преподавателем режиссерского курса Государственного техникума кинематографии (ГТК).
Июнь, 20	Возобновление съемок фильма «Генеральная линия», прерванных в связи с работой над фильмом «Октябрь».
Июль, 19—20	Эйзенштейн, Г. В. Александров и В. И. Пудовкин написали творческую декларацию «Будущее звуковой фильмы. Заявка».
Август, 10	Эйзенштейн написал статью «Нежданный стык» (о театре Кабуки).
Сентябрь, 14	Эйзенштейна посетил гостивший в СССР Стефан Цвейг.
Октябрь, 23	Открыта инструкторско-исследовательская мастерская ГТК под руководством Эйзенштейна.
Октябрь	Эйзенштейн написал статью «И-А-28» («Интеллектуальный аттракцион 1928 года»).
Ноябрь	Закончены съемки фильма «Генеральная линия».

1929

Январь, 12	Эйзенштейн совместно с Г. В. Александровым написал статью «Эксперимент, понятный миллионам» (о фильме «Старое и новое»).
Февраль, 14	Фильм «Генеральная линия» одобрен на расширенном заседании Совкино.
Март, 4	Эйзенштейн написал статью «Перспективы», в которой сформулирована теория «интеллектуального кино».
Апрель, 18—май	Дополнительные съемки фильма «Старое и новое» на Северном Кавказе и в совхозе «Гигант» под Ростовом-на-Дону.
Август, 19	Эйзенштейн, Г. В. Александров и Э. К. Тиссэ выехали в заграничную командировку для изучения техники зарубежной кинематографии.
Август, 25	Эйзенштейн находится в Берлине.
Сентябрь, 3—7	Группа Эйзенштейна присутствует на конгрессе независимых кинематографистов в Ла-Сарразе (Швейцария) в качестве гостей. Эйзенштейн выступил с докладом.
Сентябрь, 10, 16, 17	Эйзенштейн выступил в Цюрихе с докладами «Русское кино и мое творчество».
	После третьего доклада в кинотеатре «Форум», в рабочем районе Цюриха, выступления Эйзенштейна в других городах Швейцарии были запрещены.
Сентябрь, 18	Швейцарская полиция предложила группе Эйзенштейна покинуть Швейцарию. Группа выехала в Германию.
Сентябрь, 19	Выступление Эйзенштейна о советских фильмах по радио в Берлине.
Сентябрь—октябрь	Встреча в Берлине с художником Г. Гроссом и писателем Л. Пиранделло.
Октябрь, 7	Фильм «Старое и новое» вышел на экраны Советского Союза.
Октябрь, 13	Эйзенштейн выступил в Гамбурге в Обществе народного фильма с докладом «Русское кино и мое творчество».
Октябрь, 20	Состоялось вторичное выступление Эйзенштейна в Гамбурге в самом большом театре города с докладом о советском кино.
Октябрь	Выступление Эйзенштейна в Берлинском психоаналитическом институте по вопросам выразительности человека.
Ноябрь, начало	Пребывание Эйзенштейна в Бельгии.
Ноябрь, 18—19	Эйзенштейн выступает в Лондоне с лекциями по кинематографии. Встречался с Бернардом Шоу.

Ноябрь, 29	Выехал из Лондона в Париж.
Декабрь, 3	Возвратился в Лондон.
Декабрь, 7—9	Эйзенштейн находится в Кембридже, 8 декабря выступил с докладом по общим вопросам теории кино в Кембриджском университете.
Декабрь, 13	Выступление Эйзенштейна в Лондоне в Обществе культурной связи между народами Британии и СССР с докладом «Кинопроизводство Советской России».
Декабрь, 20	Общественный просмотр фильма «Старое и новое» в Париже, на котором присутствуют авторы фильма.
Декабрь, 30	Эйзенштейн выступил в Антверпене в Обществе культурных связей с Россией с лекцией «Понимание искусства кино».

1930

Январь, 19	Эйзенштейн выступил в Амстердаме в Обществе «Нидерланды — Новая Россия» с докладом «О современных фильмах и тонфильмах».
Январь, 26	Встреча с А. Эйнштейном в Берлине.
Январь, 29	Эйзенштейн приехал в Брюссель из Берлина.
Январь, 30	Выступил в Брюсселе в университете с докладом «Интеллектуальное кино».
Февраль, 3	Выехал из Брюсселя в Париж.
Февраль, 17	Выступление в Сорбонне с докладом «Принципы нового русского фильма».
Февраль—апрель	Встречался в Париже с Л. Арагоном, А. Гансом, Д. Джойсом, П. Элюаром и Ж. Кокто.
Март, 14	Извещение полицейской префектуры в Париже о запрещении Эйзенштейну дальнейшего пребывания во Франции.
	Ряд парижских левобуржуазных газет протестуют против высылки Эйзенштейна.
Апрель, 1	Срок пребывания Эйзенштейна во Франции продлен до 26 апреля.
Апрель, 21—30	Переговоры с фирмой «Парамаунт» о приглашении группы Эйзенштейна в Голливуд.
Апрель, 30	Подписание договора с фирмой «Парамаунт» о работе Эйзенштейна в Голливуде.
Апрель	Поездка Эйзенштейна совместно с Л. Муссинаком по Франции.
Май, 6	Американским консульством в Париже Эйзенштейну выдана виза для проезда в США.
Май, 8	Эйзенштейн и Э. К. Тиссэ выехали из Франции на борту парохода «Европа» в США.

Май, 12	Приезд Эйзенштейна и Э. К. Тиссэ в Нью-Йорк.
Май—июнь	Эйзенштейн с большим успехом выступил с докладами по общим вопросам теории кино и о советском кино в крупнейших университетах США: Колумбийском, Гарвардском, Чикагском, Принстонском, Иельском и др.
Июнь, 16	Эйзенштейн прибыл в Голливуд.
Июнь, 18—24	Встречи Эйзенштейна с Ч. Чаплином, Э. Синклером, Т. Драйзером, У. Диснеем.
Июнь, 27	Реакционные элементы Голливуда во главе с майором Пизом потребовали высылки Эйзенштейна как коммуниста из США.
Август, 4	Эйзенштейн выступил в Калифорнийском университете с докладом «Кино в Советской России».
Август, 21	Выступление на банкете, данном в его честь в Академии кинонауки и искусства в Голливуде, членом которой он был избран.
Сентябрь, 17	Выступил в Голливуде на дискуссии о широкоэкранных фильмах.
Сентябрь	Согласно договору с фирмой «Парамаунт», Эйзенштейн совместно с Г. В. Александровым приступил к режиссерской разработке сценария фильма «Американская трагедия» по роману Т. Драйзера.
Октябрь, до 22	Принял участие в работе съезда инженеров-звуковиков (Нью-Йорк).
Октябрь, 22	Выступил на банкете общества кинoинженеров в Голливуде.
Октябрь, 23	Фирма «Парамаунт» расторгла договор с Эйзенштейном.
Ноябрь, начало	Группа Эйзенштейна совершает поездку по США.
Ноябрь, 18	Департамент труда отказал группе Эйзенштейна в дальнейшем пребывании в США и потребовал немедленного выезда.
Ноябрь, конец	Группа Эйзенштейна по согласованию с Союзкино и Русско-американским акционерным обществом «Амкино» приняла решение о съемке фильма о Мексике. Финансировать съемку взялся Э. Синклер.
	Эйзенштейн приступил к разработке сценария фильма о Мексике.
Декабрь, 5	Группа Эйзенштейна пересекла границу США и Мексики, направляясь в Мехико.
Декабрь, 11	Мексиканское правительство дало разрешение на съемку фильма «Да здравствует Мексика!»
Декабрь, 14	Первая съемка боя быков в Мехико.

1931

Январь, 16	Группа Эйзенштейна вылетела на самолете из Мехико в Оахаку, где произвела съемки землетрясения. Через 48 часов снятый ими фильм демонстрировался в Мексике.
Февраль—декабрь	Группа Эйзенштейна ведет съемки фильма «Да здравствует Мексика!» на всей территории Мексики.

1932

Февраль, первая половина	Эйзенштейн участвовал в организации выставки работ Д. Сикейроса в Мехико.
Февраль, 17	Группа Эйзенштейна выехала из Мексики в СССР через США. На границе группа была задержана. Эйзенштейн обратился в Вашингтон за специальным разрешением для въезда в США.
Февраль	Американская общественность и двадцать два сенатора протестуют против задержки визы на въезд Эйзенштейна в США и требуют выдачи визы.
Март, 16	Группа Эйзенштейна, получив разрешение на въезд в США, выехала на машине по маршруту: Ларедо — Нью-Орлеан — Вашингтон — Нью-Йорк.
Март, вторая половина	Эйзенштейн выступил с лекцией по теории кино и о советском кино в Стрейт-Колледж (негритянском университете) в Нью-Орлеане и в негритянской баптистской церкви.
Апрель, начало	Группа Эйзенштейна прибыла в Нью-Йорк.
Апрель, после 7	Группа Эйзенштейна выехала из США на родину на борту парохода «Европа».
Май, 9	Группа Эйзенштейна возвратилась в СССР.
Август—декабрь	Эйзенштейн работает над сценарием комедии «МММ».
Сентябрь, 29	Эйзенштейн выступил в клубе театральных работников Москвы с докладом «Театр и кино в Европе, Америке и Мексике».
Октябрь, 1	Эйзенштейн утвержден заведующим кафедрой режиссуры ГИК.
Октябрь, 25	Эйзенштейн выехал в Армению и Грузию с докладами о заграничной поездке и для консультации по сценариям.
Декабрь	Возвратился в Москву.
Конец года	Написал статью «Через революцию к искусству — через искусство к революции».

1933

Март	Начало работы над программой по теории и практике режиссуры для ВГИКа.
Март	Сценарий комедии «МММ» принят к постановке «Союзфильмом» (Всесоюзным трестом по производству художественных кинокартин).
Май	Эйзенштейном составлен проект программы по теории и практике режиссуры для ВГИКа и начата работа над книгой «Режиссура» (т. I) на основе лекций, прочитанных в институте.
Июнь	Эйзенштейн приступил к работе над сценарием «Москва».
Июль, 3	Эйзенштейн написал статью «Москва во времени» (о будущем фильме «Москва»).
Июль, 29	Эйзенштейн утвержден в качестве режиссера Московской фабрики треста «Союзфильм».

1934

Март, 9	Эйзенштейн написал статью «О фашизме, германском киноискусстве и подлинной жизни. Открытое письмо германскому министру пропаганды доктору Геббельсу».
Апрель—июль	Эйзенштейн готовит к постановке пьесу Н. А. Зархи «Москва 2-я» для Театра Революции. (Работа прекратилась в связи со смертью Зархи).
Май, 24	Эйзенштейн написал статью «Э! О чистоте киноязыка».
Июнь	Присутствовал на встрече Горького с некоторыми работниками советского кино, где Горький читал свой сценарий о беспризорных.
Август, 4	На общемосковском собрании писателей Эйзенштейн выбран делегатом на I Съезд советских писателей.
Август, 17—сентябрь, 1	Эйзенштейн принимал участие в работе I Всесоюзного съезда советских писателей.
Сентябрь	Эйзенштейн написал статью «Средняя из трех (1924—1929)» (к юбилею 15-летия советского кино).
Сентябрь, конец	Пребывание в Ялте и Одессе, знакомство с работой кинофабрик.
Декабрь, 23, 26	Встреча приехавшего в СССР Поля Робсона и выступление на вечере-концерте П. Робсона в Доме кино с вступительным словом.

1935

Январь, 8	Эйзенштейн выступил с докладом на Первом Всесоюзном совещании творческих работников кинематографии.
Январь, 11	Постановлением ЦИК СССР Эйзенштейну присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.
Март, 12	Встреча Эйзенштейна с Мэй Лань-фаном.
Март—май	Эйзенштейн работает над режиссерским сценарием фильма «Бежин луг» по сценарию А. Г. Ржешевского.
Июль, начало	Эйзенштейн прибыл в Харьков для съемок фильма «Бежин луг».
Октябрь	Эйзенштейн начал работать над окончательной редакцией режиссерского сценария фильма «Бежин луг» совместно с И. Э. Бабелем.

1936

Май, 22	Эйзенштейн принял участие в совещании в ЦК ВЛКСМ по детскому фильму.
Август, 22—октябрь	Эйзенштейн возобновил в Одессе и Ялте съемки фильма «Бежин луг» после переработки сценария.
Ноябрь, 11	Возвратился в Москву.

1937

Январь, 17	Эйзенштейну присвоено звание профессора по кафедре режиссуры ВГИКа.
Март, 17	Приказом по Главному управлению кинематографии работы по постановке фильма «Бежин луг» приостановлены.
Апрель	Эйзенштейн написал статью «Ошибки «Бежина луга».
Август—сентябрь	Эйзенштейн совместно с П. А. Павленко начал работать над сценарием и композициями кадров фильма «Русь» («Александр Невский»).
Сентябрь, 26	Эйзенштейн написал письмо в президиум 1-го съезда Союза кинофоторабработников «Вместо выступления».
Декабрь, 31	Главное управление кинематографии разрешило передать сценарий «Русь» в режиссерскую разработку.
Без определенных дат	Эйзенштейном написана статья «Патриотизм — моя тема». (Вариант опубл. посмертно в 1956 г.). Эйзенштейн работал над исследованием «Монтаж».

1938

Февраль, 18	Эйзенштейн приехал в Новгород для сбора материала к фильму «Александр Невский».
Март, май	Эйзенштейн работает над исследованием «Монтаж 1938» (анализ законов монтажа).
Апрель, 29—май, 18	Эйзенштейн находится в Переславле-Залесском для сбора исторического материала, осмотра натуры и выбора места съемки фильма «Александр Невский».
Июнь	Начало съемок фильма «Александр Невский» на «Мосфильме» и в Переславле-Залесском.
Ноябрь, 4	Съемочному коллективу фильма «Александр Невский» вручено переходящее знамя за досрочное окончание съемок.
Ноябрь, 9	Фильм «Александр Невский» просмотрен в Комитете по делам кинематографии и одобрен.
Ноябрь, 25	Состоялся общественный просмотр фильма «Александр Невский».
Ноябрь—декабрь	Эйзенштейн готовится к созданию нового фильма — «Перекоп» по сценарию А. А. Фадеева и Л. В. Никулина.
Декабрь, 1	Фильм «Александр Невский» вышел на экраны.
Без определенной даты	Эйзенштейн написал статью «О романе-фильме «Мы русский народ» В. В. Вишневского. (Опубл. посмертно в 1956 г.).

1939

Январь—март	Эйзенштейн работает над режиссерским сценарием фильма «Фрунзе» («Перекоп») и над статьей «О строении вещей».
Февраль, 1	Указом Президиума Верховного Совета СССР Эйзенштейн награжден орденом Ленина.
Февраль, 17	Эйзенштейн выступил от имени награжденных в Кремле во время вручения орденов.
Март, 23	Высшей аттестационной комиссией Эйзенштейну присуждена ученая степень доктора искусствоведения (без защиты диссертации).
Июнь, 8	Эйзенштейн избран делегатом на Всесоюзный съезд кинофоторработников.
Июнь, середина	Эйзенштейн совместно с Э. К. Тиссэ приступил к сбору материалов для нового фильма «Большой Ферганский канал» (сценарий П. А. Павленко).
Июнь, 23	Эйзенштейн и Э. К. Тиссэ приехали в Ташкент.
Июль, середина	Эйзенштейн возвратился в Москву из Средней Азии, осмотрев трассу будущего канала, ознакомившись с Кокандом, Самаркандом, Бухарой.

Июль	Эйзенштейн работает над режиссерским сценарием фильма «Большой Ферганский канал».
Август, середина — октябрь	Пробные съемки фильма «Большой Ферганский канал» на трассе Ферганского канала.
Октябрь, конец	Работа над фильмом «Большой Ферганский канал» прекращена. Эйзенштейн возвратился в Москву.
Декабрь, конец	Эйзенштейн ставит оперу Р. Вагнера «Валькирия» в Большом театре СССР.
Без определенных дат	Эйзенштейн работает над исследованием «Пушкин—монтажер».

1940

Январь	Эйзенштейн написал статью «Рождение мастера» (об А. П. Довженко).
Февраль	Выступил с докладом «Проблемы драматургии и режиссуры советского исторического фильма» на творческом совещании киноработников по вопросам исторического фильма.
Март, 12	Эйзенштейн начал работать над статьей «Воплощение мифа».
Март	Эйзенштейн разрабатывает замысел фильма о Пушкине.
Май, 15	Написан первый автобиографический отрывок «Предмет неистощимый».
Май, 28—июнь, 3	Эйзенштейн сделал черновые наброски сценария «Дело Бейлиса» по пьесе Л. Р. Шейнина.
Июнь	Написал статью «Еще раз о строении вещей».
Июль—август	Эйзенштейн работает над статьями «Вертикальный монтаж» (вторая часть исследования о законах монтажа).
Сентябрь	Начало работы над литературным сценарием фильма об Иване Грозном.
Октябрь, 13	Эйзенштейн награжден нагрудным юбилейным значком «20 лет советской кинематографии».
Октябрь	Эйзенштейн назначен художественным руководителем киностудии «Мосфильм».
Ноябрь, 21	Премьера оперы Р. Вагнера «Велькирия» в постановке Эйзенштейна в Большом театре СССР.

1941

Февраль, 1	В Доме кино состоялось торжественное заседание, посвященное 15-летию со дня выпуска на экраны фильма «Броненосец «Потемкин».

Март, 15	Постановлением СНК СССР Эйзенштейну присуждена Государственная премия 1-й степени за фильм «Александр Невский».
Июль, 3	Эйзенштейн выступил по радио для США об Отечественной войне советского народа.
Август, 7	Эйзенштейну объявлена благодарность как художественному руководителю киностудии «Мосфильм» в связи с успешной работой студии в условиях Великой Отечественной войны.
	Эйзенштейн включен в состав редколлегии по выпуску «Боевых киносборников».
Октябрь, 6	Эйзенштейн освобожден от обязанностей художественного руководителя киностудии «Мосфильм» на время работы над фильмом «Иван Грозный».
Октябрь, 14	Эйзенштейн вместе со студией «Мосфильм» выехал в эвакуацию в г. Алма-Ату.
Ноябрь—декабрь	Заканчивает работу над литературным сценарием фильма «Иван Грозный».
Без определенных дат	Эйзенштейн начал работать над статьей «Диккенс, Гриффит и мы».

1942

Январь—июль	Работа над режиссерским сценарием фильма «Иван Грозный».
Сентябрь, 5	Комитет по делам искусств утвердил сценарий фильма «Иван Грозный».
Ноябрь	Эйзенштейн написал статью «ПРКФВ» (о С. С. Прокофьеве). (Опубл. посмертно в 1956 г.).
Без определенных дат	Эйзенштейн написал предисловие к американскому изданию своих статей по теории кино.

1943

Апрель, 22	Начались съемки фильма «Иван Грозный».
Сентябрь, 25	Эйзенштейн временно освобожден от педагогической нагрузки во ВГИКе в связи с реэвакуацией института в Москву.
Декабрь, 26	Комитет по делам искусств одобрил отснятый материал к фильму «Иван Грозный».
Без определенных дат	Эйзенштейн работал над статьей «Charlie the Kid» (о Ч. Чаплине).

1944

Январь—июнь	Продолжаются съемки фильма «Иван Грозный».
Июль, 26	Эйзенштейн возвратился в Москву из Алма-Аты.

Сентябрь, 5	Эйзенштейн включен в состав Художественного совета при Комитете по делам кинематографии.
Сентябрь, 10	Эйзенштейн написал заметку «О себе».
Октябрь, 28	Просмотр первой серии фильма «Иван Грозный».
Декабрь	Первая серия фильма «Иван Грозный» принята Комитетом по делам кинематографии.

1945

Январь, 20	В кинотеатре «Ударник» состоялся общественный просмотр первой серии фильма «Иван Грозный» с выставкой костюмов.
Февраль—март	Эйзенштейном написан ряд статей о работе над фильмом «Иван Грозный» (первая серия).
Апрель, 6	Выступление Эйзенштейна по радио о плане работы над фильмом «Иван Грозный» (вторая серия).
Апрель	Эйзенштейн написал статью «Двенадцать апостолов». (Опубл. посмертно в 1950 г.).
Июнь, 19	Эйзенштейн утвержден в составе редколлегии журн. «Искусство кино».
Сентябрь—декабрь	Эйзенштейн работает над фильмом «Иван Грозный» (вторая серия).
Октябрь, 1	Вновь зачислен профессором по кафедре кинорежиссуры ВГИК.
Без определенных дат	Эйзенштейн работает над исследованием «Неравнодушная природа».

1946

Январь, 26	Постановление СНК СССР о присуждении Эйзенштейну Государственной премии первой степени за фильм «Иван Грозный» (первая серия).
Февраль, 2	Эйзенштейн в Кремлевской больнице в связи с инфарктом миокарда.
Май—июль	В Кремлевской больнице и позднее в санатории «Барвиха» Эйзенштейн пишет свои мемуары.
Ноябрь, 23	Эйзенштейну вручена медаль «За доблестный труд в Великой Отечественной войне советского народа».
Декабрь, 14	Написан последний автобиографический отрывок «P.S.»

1947

Июнь, 19	Эйзенштейн назначен руководителем сектора кино Института истории искусств АН СССР.
Октябрь	Эйзенштейн написал статью «Тридцать лет советского кинематографа и традиции русской культуры». (Опубл. посмертно в 1949 г.).

Без определенных дат	Эйзенштейн работает над исследованием «Пафос», серией очерков «Люди одного фильма», «Иван Грозный» (опубл. посмертно), над исследованием «О стереокино» и продолжает работу над статьей о цвете в кино.

1948

Февраль, 10	Эйзенштейн написал последнюю статью «Цветовое кино» в форме письма к Л. В. Кулешову (осталась незаконченной. (Опубл. посмертно в 1956 г.).
Февраль, 11	Смерть Эйзенштейна.
Февраль, 13	Похороны Эйзенштейна на Ново-Девичьем кладбище.

БИБЛИОГРАФИЯ РАБОТ С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА, ОПУБЛИКОВАННЫХ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

1922

Письмо в редакцию. «Зрелища», журн., М., 1922, № 6, стр. 26. (Совместно с Н. М. Фореггером, В. З. Массом и С. И. Юткевичем. По поводу статьи И. А. Аксенова о приоритете А. Я. Таирова в изобретении особого вида декораций).

1923

Монтаж аттракционов. «Леф», журн., М., 1923, № 3, стр. 70—75.

1924

«Чертово гнездо» («Стачка»). (Беседа с С. Эйзенштейном). «Киногазета», М., 1924, 11 XI.

Сергей Михайлович Эйзенштейн об авторском праве режиссера. «Зрелища», журн., М., 1924, № 72.

«О Весте». «Зрелища», журн., М., 1924, № 83-84.

1925

Эйзенштейн о своих работах и планах (к выпуску «Стачки»). «Киногазета», М., 1925, 20. I.

Беседа с режиссером С. М. Эйзенштейном. «Кинонеделя», журн., Л., 1925, № 4, стр. 17. (Об уходе Эйзенштейна из Пролеткульта).

Письмо в редакцию. «Кинонеделя», журн., М., 1925, № 2. (Полемика с В. Ф. Плетневым в связи с уходом из Пролеткульта).

Письмо в редакцию. «Кинонеделя», журн., М., 1925, № 10. (Продолжение полемики с В. Ф. Плетневым).

Нужна ли критика? Ответ на анкету. «Новый зритель», журн., М., 1925, № 13, стр. 6.

К вопросу о материалистическом подходе к форме. «Киножурнал АРК», М., 1925, № 4—5, стр. 5-8.

Метод постановки «1905 год». (Беседа). «Кино», газ., М., 1925, 7. VII.

«1905 год». (Беседа). «Вечерняя Москва», 1925, 22. VII.

«1905». (Беседа). «Комсомольская правда», 1925, 5. VIII.

Метод постановки рабочей фильмы. «Кино», газ., М., 1925, 11. VIII.

1926

Что говорят о «Броненосце «Потемкин». (Ответ на анкету). «Советский экран», журн., М., 1926, № 2, стр. 10.

Что сказали о «Броненосце «Потемкин». (Ответ на анкету). «Вечерняя Москва», 1926, 1. II.

«Потемкин» сквозь германскую цензуру. «Советское кино», журн., М., 1926, № 3, стр. 14-15.

По кино Германии. (Беседа с С. М. Эйзенштейном и Э. К. Тиссэ). «Советское кино», журн., М., 1926, № 3, стр. 25—26.

Как ни странно, о Хохловой. «Кино», газ., М., 1926, 30. III. (Статья вошла в брошюру «А. Хохлова», М., Кинопечать, 1926, стр. 5—9).

Упадок кинопромышленности в Германии. (Беседа). «Вечерняя Москва», 1926, 26. IV.

Германская кинематография. «Вестник работников искусств», журн., М., 1926, № 10, стр. 8—9.

Пять эпох. (К постановке картины «Генеральная линия»). «Правда», 1926, 6. VII.

Дорогу советской кинокартине. (Ответ на анкету). «Рабочая Москва» 1926, 15. VII.

О позиции Бела Балаша. «Кино», газ., М., 1926, 20. VII.

Бела забывает ножницы. «Кино», газ., М., 1926, 10. VIII.

«Генеральная линия». (Беседа). «Кино», газ., М., 1926, 10. VIII.

«Два черепа Александра Македонского. «Новый зритель», журн., М., 1926, № 35, стр. 10.

Наши работы. (Беседа). «Молот», газ., Ростов н/Д, 1926, 6. X.

«Генеральная линия». (Беседа). «Труд», газ., Баку, 1926, 25. XI.

Письмо в редакцию. «Молот», газ., Ростов н/Д, 1926, 26. XI. (Благодарность участникам фильма «Генеральная линия»).

1927

Письмо в редакцию. «Новый зритель», журн., М., 1927, № 2. (Протест против комментариев редакции по поводу его письма в газ. «Молот»).

«Генеральная линия». (Беседа). «Советское кино», журн., М., 1927, № 2, стр. 7—8.

«Генеральная линия». (Беседа). «Красная газета», Л., 1927, 9. III.

«Генеральная линия». (Беседа). «Кино», газ., М., 1927, 12. III.

«Генеральная линия». (Беседа). «Кинофронт», журн., М., 1927, № 4, стр. 29—30.

От Февраля к Октябрю. (Беседа). «Смена», газ., Л., 1927, 15. III.

Мои постановки. (Беседа). «Кино» (ленинградское приложение), газ., 1927. 22.IV.

«Генеральная линия». (Беседа). «Информационный бюллетень ВОКС», М., 1927, № 9—10, стр. 22—23.

Что говорят режиссеры. (Ответ на анкету). «Комсомольская правда», 1927. 21. IX.

Будущее советского кино. «Красная панорама», журн., Л., 1927, № 40, стр. 7—8.

Кино и оборона страны. (Ответ на анкету). «Советское кино», журн., Л., 1927, № 7, стр. 6.

Всякому свое (О партсовещании по вопросам кино). «Красная газета», Л., 1927, 20. X.

Почему опоздал «Октябрь». «Кино», газ., М., 1927, 20. XII.

С. М. Эйзенштейн об «Октябре». В брошюре «Октябрь», Теакинопечать, М.. 1927, стр. 7—8.

Даешь Госплан. «Кинофронт», журн., 1927, № 13—14, стр. 6—8; в сокращ. в кн.: С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, М., Искусство, 1956 *, стр. 83—88. 593

Об Октябре на экране. (Беседа). «Советский экран», журн., М., 1927, № 45, стр. 15.

1928

Чего мы ждем от партсовещания по вопросам кино. «Советский экран», журн., М., 1928, № 1, стр. 6—7.

«Генеральная линия». «Комсомольская правда», М., 1928, 3. II. (В соавторстве с Г. В. Александровым).

Литература и кино. (Ответ на анкету). «На литературном посту», журн., М., 1928, № 1, стр. 71—73.

За особый отдел. «Кинофронт», журн., М., 1928, № 1, стр. 2—5.

В боях за «Октябрь». «Комсомольская правда», М., 1928, 7. III.

Как мы делали «Октябрь». «Вечерняя Москва», 1928, 8. III. (В соавторстве с Г. В. Александровым).

За «Рабочий боевик». «Революция и культура», журн., М., 1928, № 3—4, стр. 52—56.

«Наш «Октябрь». «Кино», газ., М., 1928, 13. III.

По ту сторону игровой и неигровой. «Кино», газ., М., 1928, 20. III.

«Октябрь». (Отрывок из сценария). «Кино», газ., М., 1928, 13. III. (В соавторстве с Г. В. Александровым).

За советское кино. «На литературном посту», журн., М., 1928, № 4, стр. 15—18.

---

* В дальнейшем — «Избранные статьи».

Ждем. «Комсомольская правда», М., 1928, 1. IV. (В соавторстве с Г. В. Александровым).

Будущее звуковой фильмы. Заявка. «Советский экран», журн., М., 1928, № 32, стр. 5; «Жизнь искусства», журн., Л., 1928, № 32, стр. 4—5. (Творческая декларация, подписанная Эйзенштейном, В. И. Пудовкиным и Г. В. Александровым).

Театральное барахло и новое орудие культуры. Анкета: «Как мы используем звуковое кино». «Советский экран», журн., М., 1928, № 34, стр. 6.

Нежданный стык. «Жизнь искусства», журн., Л., 1928, № 34, стр. 6—9.

Как мы делаем «Генеральную линию». «Вечерняя Москва», 1928, 5. X.

Почему катастрофически тускнеет советское кино. (Беседа). «Советский экран», журн., М., 1928, № 44, стр. 2.

Двенадцатый. «Советский экран», журн., М., 1928, № 45, стр. 4—5. (В соавторстве с Г. В. Александровым).

Ле-Корбюзье у С. М. Эйзенштейна. (Под псевд.: Р — К). «Советский экран», журн., М., 1928, № 46, стр. 5.

Открытое письмо. «Известия», М., 1928, 11. XI, стр. 5. (Опровержение по поводу заметок в заграничной прессе о «бегстве» за границу).

«Генеральная линия». «Гудок», газ., М., 1928, 21. XI.

Раз, два, три — паникеры мы. «Кино» (Ленинградское приложение), газ., 1928, 27. XI. (В соавторстве с Г. В. Александровым).

Инструкторско-исследовательская мастерская при ГТК. (Беседа). «Советский экран», журн., М., 1928, № 48, стр. 4.

«Генеральная линия». «Известия», М., 1928, 6. XII. (В соавторстве Г. В. Александровым).

Моя первая фильма. «Советский экран», журн., М., 1928, № 50, стр. 10.

1929

За кадром. Послесловие в кн.: Н. Кауфман, Японское кино, М., Теакинопечать, 1929, стр. 72—92.

Предисловие к кн.: Г. Зебер, Техника кинотрюка, М., Теакинопечать, 1929, стр. 3—8.

«Генеральная линия». «Комсомольская правда», М., 1929; 3. II. (В соавторстве с Г. В. Александровым).

О «Генеральной линии». (Беседа). «Кино», газ., М., 1929, 5. II.

Отец Матвей. (Воспоминания о съемках фильма «Старое и новое»). «Советский экран», журн., М., 1929, № 7.

Восторженные будни. «Рабочая Москва», газ., 1929, 22. II. (В соавторстве с Г. В. Александровым).

Без актеров. (Авторецензия Эйзенштейна и Г. В. Александрова на кинокартину «Генеральная линия»). «Огонек», журн., М., 1929, № 10 (310), стр. 10—11.

ГТК—ВУЗ. «Кино», газ., 1929, 12. III.

Три года. «Литературная газета», М., 1929, 1. VII. (О фильме «Генеральная линия»; в соавторстве с Г. В. Александровым).

О киношколе. «Рабис», журн., М., 1929, № 32, стр. 6—7.

Перспективы. «Искусство», журн., М., 1929, № 1—2, стр. 116—122.

Кино четырех измерений. «Кино», газ., М., 1929, 27. VIII.

Звуковое кино у нас. (Анкета). «Рабис», журн., М., 1929, № 38, стр. 4.

О форме сценария. «Бюллетень киноконторы торгпредства СССР в Германии», Берлин, 1929, № 1-2, стр. 29—32. (Отрывки статьи опубликованы под названием «Эйзенштейн о сценарии» в журн. «Кино и жизнь», М., 1929. № 2, стр. 15).

Форма сценария. «Литературная газета», М., 1929, 9. XII.

Эксперимент, понятный миллионам. «Советский экран», журн., М., 1929, № 6, стр. 6—7; см. также «Избранные статьи», стр. 379—382. (В соавторстве с Г. В. Александровым).

1930

Жандармы в Сорбонне. (Под псевд.: Р. О. Рик). «Кино», газ.,М., 1930, 10. III.

Эйзенштейн о звуковом и цветном кино. (Беседа). «Вечерняя Москва», 1930. 13. VIII.

Наши картины должны звучать и говорить. «За коммунистическое просвещение», газ., М., 1930, 18. IX.

1931

Напомним мастерам. (Письмо в ГИК из Мексики). «Кино», газ., М., 1931, 1. IX.

«Американская трагедия». (Под псевд.: Р. О. Рик). «Пролетарское кино», журн., М., 1931, № 9, стр. 59.

1932

Окончательный монтаж — в Москве. (Беседа с Эйзенштейном и Э. К. Тиссэ). «Вечерняя Москва», 1932, 9. V.

Эйзенштейн вернулся в Москву. (Беседа). «Комсомольская правда», 1932, 10. V.

Вклад в дело социализма. «За большевистский фильм», газ., М., 1932, 16. V.

Самое забавное. (Творческая заявка на постановку комедии). «Советское искусство», газ., М., 1932, 9. VII.

Догнать и перегнать. «Пролетарское кино», журн., М., 1932, № 15—16, стр. 20—32.

Одолжайтесь! «Пролетарское кино», журн., М., 1932, № 17—18, стр. 19—29.

В первую шеренгу. «Кино», газ., М., 1932, 6. IX.

«Die erste Kolonne marschiert» *. «Кино», газ., М., 1932, 18. IX.

Основоположнику культур. (Приветствие в связи с 40-летием литературно-общественной деятельности А. М. Горького). «Кино», газ., М., 1932, 24. IX.

---

* «Первая колонна выступает» (*нем.*).

На детективной работе. «Кино». газ.. М.. 1932. 18. X.
Народ безмолвствует... «Кино», газ., М., 1932, 24. X.
По ту сторону. «Вечерняя газета», Л., 1932, 26. X.
В интересах формы. «Кино», газ., М., 1932, 12. XI.

1933

Родится Пантагрюэль. «Кино», газ., М., 1933, 4. II.
Кино — это звучит гордо. «Кино», газ., М., 1933, 16. II.
По местам! «Кино». газ.. М.. 1933, 10. III.
Смерть блямбам! «Кино», газ., М., 1933, 28. III.
Ошибка Георга Мельс. «Советское кино», журн., М., 1933, № 3—4, стр. 63—64.
Через революцию к искусству — через искусство к революции. «Советское кино», журн., М., 1933, № 1—2, стр. 34—36; в сокращ.: «Избранные статьи», стр. 363—365.
Введение. (Творческая страничка). «За большевистский фильм», газ., М., 1933, 15. IV.
Вылазка классовых друзей. «Кино», газ., М., 1933, 22. VI и 28. VI.
Гранит кинонауки. О методе преподавания предмета режиссуры. «Советское кино», журн., М., 1933, № 5—6, стр. 58—67; № 7, стр. 66—74; № 9, стр. 61—73.
Москва. (Замыслы и планы). «Советское искусство», газ., М., 1933, 20. VII.
Москва во времени. «Литературная газета», М., 1933, 11. VII.
Кино и классики. (Ответ на анкету). «Литературная газета», М., 1933, 23. XII.

1934

За высокую идейность, за кинокультуру! «Кино», газ., М., 1934, 22. I
Партии я обязан всем. «Рабис», журн., М., № 1, 1934, стр. 22.
Американская рабочая кинофотолига (В соавторстве с П. М. Аташевой и Э. К. Тиссэ). «Кино», газ., М., 1934, 10. II.
О фашизме, германском киноискусстве и подлинной жизни. (Открытое письмо Геббельсу). «Литературная газета», 1934, 22. III.
«Э!» О чистоте киноязыка. «Советское кино», журн., М., 1934, № 5, стр. 25—31. (Отрывок вошел в «Хрестоматию кинорежиссуры». Сост. Ю. Геника, М., 1938, стр. 266—270).
Несравнимое. «Литературная газета», М., 1934, 18. VI.
Сико. (Некролог о С. Палавандишвили). «Кино», газ., М., 1934, 28. VI.
Метро, Москва, литература. «Правда», М., 1934, 17. VIII.
Почему я ушел из кино. (Беседа). «Вечерняя Красная газета», Л., 1934, 22. VIII.
Конец мансарде. «Известия», М., 1934, 19. VIII; см. также: «Избранные статьи», стр. 49—50.
Эйзенштейн в Театре Революции. (Беседа). «Вечерняя Москва», 1934, 20. VIII.

Оружием кино. «Комсомольская правда», М., 1934, 7. XI.

Наконец! «Литературная газета», М., 1934, 18. XI.

Добить врага. «Комсомольская правда», М., 1934, 4. XII.

Комсомольские кадры в кино. «Комсомольская правда», М., 1934, 21. XII.

Комсомольці в кіно. «Коммуніст», газ., 1934, 5. XII, стр. 4.

Средняя из трех (1924-1929). «Советское кино», журн., М., 1934, № 11—12, стр. 54—83.

Поль Робсон. «Правда», М., 1934, 23. XII.

1935

ГТК—ГИК—ВГИК. Прошлое — настоящее — будущее. «Советское кино», журн., М., 1935, № 1, стр. 54—60; в сокращ.: «Избранные статьи», стр. 56—64.

Самое важное. «Известия», М., 1935, 6. I; см. также: «Избранные статьи», стр. 89—94.

В дни пятнадцатилетия... (О 15-летии советского кино). «За коммунистическое просвещение», газ., М., 1935, 15. I.

Кино — могучее орудие. «Радиопрограмма», газ., М., 1935, 18. II.

Театр Мэй Лань-фана. «Комсомольская правда», М., 1935, 11. I.

Чародею Грушевого сада. Сб. «Мэй Лань-фан и китайский театр», М.—Л., изд. ВОКС, 1935, стр. 17—26.

В шестнадцатый год. «Комсомольская правда», М., 1935, 11. I.

Правда нашей эпохи. «Правда», М., 1935, 12. I.

Выступление на Всесоюзном творческом совещании работников советского кинематографа. (11—13 января 1935 г., Москва). «За большое киноискусство», М., Госфотокиноиздат, 1935, стр. 22—49, 160—165.

Заключительное слово на Первом Всесоюзном совещании творческих работников. «Кино», газ., М., 1935, 12. I.

Мы знаем, что мы должны делать. «Кино», газ., М., 1935, 15. I.

«Крестьяне». (Рецензия на фильм Ф. М. Эрмлера). «Известия», М., 1935, 11. II.

Письмо пионерам. «Знамя Трехгорки», газ., М., 1935, 8. IV.

Апрельское постановление ЦК ВКП(б) — основа творческого роста. «Кино», газ., М., 1935, 22. IV.

С экрана в жизнь. «Комсомольская правда», М., 1935, 27. VI.

Свой! (Некролог о А. Барбюсе). «Кино», газ., М., 1935, 5. IX.

Вызываю на соцсоревнование. «За большевистский фильм», газ., М., 1935, 9. IX.

Можем! «За большевистский фильм», газ., 1935, 9. IX; см. также «Избранные статьи», стр. 303—305.

Разумное мероприятие. «Кино», газ., М., 1935, 17. XI.

Выполним обещание. «Кино», газ., М., 1935, 23. XI.

Год в искусстве. (Ответ на новогоднюю анкету). «Советское искусство» газ., М., 1935, 29. XII.

1936

Ответ на анкету «В 1936 году». «Известия», М., 1936, 1. I.

Вместо выступления. (Письмо, оглашенное на дискуссии о формализме). «Кино». газ., М., 1936, 11. III.

Это будет фильм о героическом детстве. «За коллективизацию», газ., М., 1936, 18. III.

«Бежин луг». «Крестьянская газета», М., 1936, 31. III.

Программа преподавания теории и практики режиссуры. «Искусство кино», журн., М., 1936, № 4, стр. 51—58.

Про себя и вслух. «Кино», газ., М., 1936, 6. V.

Величайшая творческая честность. (А.М. Горький). «Кино», газ., М., 1936, 22. VI; см. также: «Избранные статьи», стр. 118—119.

Гениальный сценарий будущего. «Кино», газ., М., 1936, 17. VI.

Письмо в редакцию. «Кино», газ., М., 1936, 17. VIII.

Покарать убийц. «Советское искусство», газ., М., 1936, 23. VIII.

Поль Робсон. «Рабочая Москва», газ., 1936, 20. XII.

1937

Ошибки «Бежина луга». «Советское искусство», газ., М., 1937, 17. IV; см. также брошюру «О фильме «Бежин луг» С. Эйзенштейна», М., «Искусство», 1937, стр. 52—62, и «Избранные статьи», стр. 383—388.

Письмо в редакцию. «Известия», М., 1937, 8. II. (Опровержение слухов в заграничной прессе об аресте Эйзенштейна).

Образ громадной исторической правды и реалистичности. «За большевистский фильм», газ., 1937, 27. XII.

1938

«Страну Советов» — стране Советов. «Кино», газ., М., 1938, 17. II. О фильме Э. И. Шуб и Э. К. Тиссэ).

Фильм «Александр Невский». «Красный Октябрь», газ., Сызрань, 1938, 28. VI. (В соавторстве с Д. И. Васильевым).

Еще о народно-героическом театре. «Театр», журн., М., 1938, № 7, стр. 156—158.

Александр Невский и разгром немцев. «Известия», М., 1938, 12. VII.

Александр Невский (киносценарий, третий вариант). М., Госкиноиздат, 1938. (В соавторстве с П. А. Павленко).

Над чем работают кинорежиссеры. (Ответ на анкету). «Пролетарская правда», газ., Калинин, 1938, 26. VIII.

«Александр Невский». (Беседа). «Молот», газ., Ростов н/Д, 1938, 15. X.

Мы готовы к любому заданию. «За большевистский фильм», газ., М., 1938. 11. XI.

Как создавался фильм «Александр Невский». (Беседа). «Труд», газ., М., 1938, 11. XI.

Патриотизм — наша тема. «Кино», газ., М., 1938, 11. XI.

«Александр Невский». (Беседа). «Советское искусство», газ., М., 1938, 12. XI.

«Александр Невский». «Гудок», газ., М., 1938, 14. XI.

Фильм о великом патриотизме русского народа. «Красная газета», Л., 1938, 29. XI.

Заметки режиссера. «Огонек», журн., М., 1938, № 22, стр. 20—21.

«Перекоп». (Беседа). «Кино», газ., М., 1938, 2. XII.

Мы и они. «Кино», газ., М., 1938, 5. XII.

Жизнерадостный спутник. «Вечерняя Москва», 1938, 7. XII.

Жизнь — подвиг. (В. П. Чкалов). «Советское искусство», газ., М., 1938, 16. XII; «Кино», газ., М., 1938, 17. XII.

В энтузиазме — основа творчества. Сб. «Молодые мастера искусства», М., «Искусство», 1938, стр. 56—57; в сокращ.: «Избранные статьи», стр. 54-55.

1939

Год подъема советской кинематографии. «Рабочий край», газ., Иваново, 1939, 1. I.

Правильный принцип. «Кино», газ., М., 1939, 5. I.

«Александр Невский». Сб. «Советский исторический фильм», М., Госкиноиздат, 1939, стр. 14—25.

Во славу Родины. «Советское искусство», газ., М., 1939, 4. II.

С честью оправдаем высокую награду. «За большевистский фильм», газ., М., 1939, 8. II.

Служим народу. «Известия», М., 1939, 11. II.; в сокращ.: «Избранные статьи», стр. 47—48.

Перед съемками картины о Фрунзе. «Кино», газ., М., 1939, 23. II.

Гордая радость. «За большевистский фильм», газ., М., 1939, 23. III.

Ленин в наших сердцах. «Известия», газ., М., 1939, 6. IV. (О фильме «Ленин в 1918 году»).

Хэлло, Чарли! Привегствие Ч. Чаплину в связи с его 50-летием. «Известия», М., 1939, 17. IV.; см. также «Избранные статьи», стр. 234—235.

Речь на собрании интеллигенции московских киностудий, посвященном итогам XVIII съезда партии. «Кино», газ., М., 1939, 23. IV.

Величие советской авиации. «Вечерняя Москва», 1939, 1. V.

25 и 15. «Кино», газ., М., 1939, 23. V; см. также: «Избранные статьи», стр. 125—128.

Органичность и пафос в композиции фильма «Броненосец «Потемкин». Хрестоматия «Кинорежиссура», М., Госкиноиздат, 1939, стр. 83—90; в сокращ.: «Избранные статьи», стр. 243—251.

Монтаж 1938. «Искусство кино», журн., М., 1939, № 1, стр. 37—49; частично использована в хрестоматии «Кинорежиссура», М., Госкиноиздат, 1939, стр. 350—358, и полностью перепечатана в кн.: Л. К у л е ш о в, Основы кинорежиссуры, М., Госкиноиздат, 1941, стр. 310—333; см. также: «Избранные статьи», стр. 252—285.

О строении вещей. «Искусство кино», журн., М., 1939, № 6, стр. 7—20.

Фильм о Ферганском канале. «Правда», 1939, 13. VIII; «Искусство кино», журн., М., 1939, № 9, стр. 6—7. (В журнале опубликован и режиссерский сценарий «Ферганский канал» по либретто П. А. Павленко и Эйзенштейна, стр. 8—20).

Неузнаваем стал край. «Правда», М., 1939, 2. IX.

1940

Гордость. «Искусство кино», журн., М., 1940, № 1—2, стр. 17—25.

Неистовые художники. «Советское фото», журн., М., 1940, № 1.

Родина обнимает своих достойных сыновей. «Литературная газета», М., 1940, 30. I.

Советский исторический фильм. «Правда», 1940, 8. II; в сокращ.: «Избранные статьи», стр. 51—53.

Проблема советского исторического фильма. В брошюре: «Тезисы докладов на творческом совещании по вопросу исторического и историко-революционного фильма», М., Госкиноиздат, 1940, стр. 3—15. (Тезисы доклада).

Еще раз о строении вещей. «Искусство кино», журн., М., 1940, № 6, стр. 27—32.

Вертикальный монтаж. Статья первая. «Искусство кино», журн., М., 1940, № 9, стр. 16—25.

Воплощение мифа. «Театр», журн., М., 1940, № 10, стр. 13—38. (То же в отдельной брошюре «Валькирия», выпущенной к спектаклю, и отрывки — в журн. «Советский артист», М., 1940, № 142, стр. 2).

Творческая встреча с Вагнером. «Огонек», журн., М., 1940, № 29, стр. 18.

Рождение мастера. (А. П. Довженко). «Искусство кино», журн., М., 1940, № 1—2, стр. 94—95; более полный вариант: «Избранные статьи», стр. 120—124.

Не цветное, а цветовое. «Кино», газ., М., 1940, 29. V; см. также: «Избранные статьи», стр. 306—310.

Великая радость. «Трудовая газета», Рига, 1940, № 52, 24. VIII.

Перед премьерой «Валькирии». «Вечерняя Москва», 1940, 21. IX.

Над чем работают киностудии. (Ответ на анкету). «Известия», М., 1940, 27. XI.

Привет Армении побед социализма! «Коммунист», газ., Ереван, 1940, 26. XI.

Вертикальный монтаж. Статья вторая. «Искусство кино», журн., М., 1940, № 12, стр. 27—35.

Двадцать. Сб. «20 лет советской кинематографии», М., Госкиноиздат, 1940, стр. 18—31; в сокращ.: «Избранные статьи», стр. 95—104.

Нам двадцать лет. Предисловие к юбилейному фотоальбому «Советское киноискусство 1919—1939», М., Госкиноиздат, 1940, стр. 5—7; в сокращ.: «Избранные статьи», стр. 105—110.

1941

За плодотворную работу. «За большевистский фильм», газ., М., 1941, 1. I.

Наши творческие задачи. «За большевистский фильм», газ., М., 1941, 12. II.

Предисловие к книге Л. В. Кулешова «Основы режиссуры», М., Госкиноиздат, 1941, стр. 3—4. (Статья первоначально была опубликована в журн. «Советский экран», М., 1940, № 23, стр. 12).

Вертикальный монтаж. Статья третья. «Искусство кино», журн., М., 1941, № 1, стр. 29—38.

[О «тайнах» кинотехники]. «Иллюстрированная газета», М., 1941, 2. III.

Памятные дни. «Известия», М., 1941, 18. III.

Вперед! «За большевистский фильм», газ., М., 1941, 21. III.

Оправдать доверие. «Кино», газ., М., 1941, 21. III.

Фильм об Иване Грозном. «Известия», газ., М., 1941, 30. IV.

Наследники и строители мировой культуры. «Правда», 1941, 30. IV.

Три режиссера. «Искусство кино», журн., М., 1941, № 5, стр. 32—37.

«Иван Грозный». «Вечерняя Москва», 1941, VI.

Еще более укрепим военную мощь нашей страны. «За большевистский фильм», газ., М., 1941, 3. VI.

Заметки о молодых кинематографистах. «Правда», 1941, 16. VI; см. также: «Избранные статьи», стр. 65—68.

Фильм, фальсифицирующий историю. «Интернациональная литература», журн., М., 1941, № 5, стр. 233.

«Диктатор». «Комсомольская правда», М., 1941, 28.VI (вариант статьи, помещенной в газ. «За большевистский фильм», М., 1941, 1. VII); полностью см.: «Избранные статьи», стр. 236—242.

Правое дело. «Кино», газ., М., 1941, 27. VI.

Организованность и дисциплина. «За большевистский фильм», газ., М., 1941, 1. VII.

Фашистские зверства на экране. «Красный воин», газ., М., 1941, 11. VII.

Громите, сокрушайте подлых захватчиков. «Красный флот», газ., М., 1941, 19. VII.

Гитлер зажат в клещи. «Кино», газ., М., 1941, 18. VII.

Кино против фашизма. «Правда», 1941, 8. X.

Речи на еврейских антифашистских митингах. Брошюра «Братья евреи всего мира», М., Госполитиздат, 1941, стр. 25—26.

1942

«Иван Грозный». Фильм о русском Ренессансе XVI века. «Литература и искусство», газ., М., 1942, 4. VIII. (На ту же тему беседа в газ. «Труд», М., 1942, 20. VIII).

Друзья за океаном. «Литература и искусство», газ., М., 1942, 15. VIII.

1944

Спектакль волнует и трогает. «Казахстанская правда», Алма-Ата, 1944, 6. VIII.

«Иван Грозный». Киносценарий. М., Госкиноиздат, 1944.

Диккенс, Гриффит и мы. Сб. «Гриффит», М., Госкиноиздат, 1944, стр. 39—88; полностью: «Избранные статьи», стр. 153—204.

1945

Наша работа над фильмом. «Известия», газ., М., 1945, 4. II.

Charlie the Kid *. В сб. «Charle Spencer Chaplin»**, М., Госкиноиздат, стр. 137—158; полностью: «Избранные статьи», стр. 205—233.

Как создавали фильм. (Беседа). «Вечерняя Москва», 1945, 15. II.

Как мы снимали фильм «Иван Грозный». «Бюллетень ВОКС», М., 1945, стр. 3—6.

Освобожденная Франция. «Советское искусство», газ., М., 1945, 19. IV; см. также: «Избранные статьи», стр. 114—117.

Возрождение. «Литературная газета», М., 1945, 23. VI; см. также: «Избранные статьи», стр. 69—71.

Крупнейший государственный деятель. «Огонек», журн., М., 1945, № 9-10, стр. 14.

Крупным планом. «Искусство кино», журн., М., 1945, № 1, стр. 6—8.

1946

О фильме «Иван Грозный». (Письмо в редакцию). «Культура и жизнь», газ., М., 1946, 20. X.

Как я стал режиссером. Сб. «Как я стал режиссером», М., Госкиноиздат, 1946, стр. 276—292; см. также: «Избранные статьи», стр. 355—362.

1947

Поставщики духовной отравы. «Культура и жизнь», газ., М., 1947, 31. VII.

Советскому милиционеру. «На боевом посту», газ., М., 1947, 12. XI, стр. 2.

1948

Зритель—творец. «Огонек», журн., М., 1948, № 26; см. также: «Избранные статьи», стр. 72—76.

О стереокино. «Искусство кино», журн., М., 1948, № 2, стр. 5—7; см. также: «Избранные статьи», стр. 321—328.

---

* Чарли-ребенок (*англ.*).

** «Чарльз Спенсер Чаплин» (*англ.*)

1949

30 лет советского кинематографа и традиции русской культуры. «Искусство кино», журн., М., 1949, № 5, стр. 7—11.

1950

«Двенадцать апостолов». «Искусство кино», журн., М., 1950, № 4, стр. 13—16; см. также: «Избранные статьи», стр. 366—378.

1951

«Александр Невский». Сценарий. Сб. «Избранные сценарии советского кино», т. 3, М., Госкиноиздат, 1951, стр. 349—384. (В соавторстве с П. А. Павленко).

1952

Единая. (Мысли об истории советской кинематографии). «Искусство кино», журн., М., 1952, № 11, стр. 10—14. В сокращ. «Избранные статьи», стр. 77—82.

Всегда вперед. «Искусство кино», журн., М., 1952, № 1, стр. 107-109. См. также: «Избранные статьи», стр. 412—416.

1954

Вопросы композиции. Сб. «Вопросы кинодраматургии», вып. 1, М., «Искусство», 1954, стр. 116—140; см. также: сб. статей «О киносценарии», М., «Искусство», 1956, стр. 65—93, и в кн.: В. Нижний, На уроках режиссуры С. М. Эйзенштейна, М., «Искусство», 1958, стр. 174—202.

1955

Пушкин и кино. «Искусство кино», журн., М., 1955, № 4, стр. 75—77.

Примеры изучения монтажного письма. «Искусство кино», журн., М., 1955, № 4, стр. 78—89.

Пушкин—монтажер. Шары чугунные. «Искусство кино», журн., М., 1955, № 4, стр. 90—96.

1956

От автора. Сб. «Избранные статьи», стр. 41—44.

О романе-фильме «Мы, русский народ». Сб. «Избранные статьи», стр. 111—113.

ПРКФ. В сб. «Избранные статьи», стр. 129—145.

Люди одного фильма. (Ломовы и Горюнов). Сб. «Избранные статьи», стр. 146—149.

Большевики смеются. (Мысли о советской комедии). Сб. «Избранные статьи», стр. 294—299.

Волки и овцы. (Режиссер и актер). Сб. «Избранные статьи», стр. 300—302.

Цветовое кино. Сб. «Избранные статьи», стр. 311—320.

Патриотизм — наша тема. Сб. «Избранные статьи», стр. 389—391.

Истинные пути изобретания. («Александр Невский»). Сб. «Избранные статьи», стр. 403—411.

«Броненосец «Потемкин». Монтажные листы фильма. Сб. «Вопросы киноискусства», М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 201—231.

1957

Творческая лаборатория режиссера. Рисунки к «Ивану Грозному» (с текстами Эйзенштейна). «Искусство кино», журн., М., 1957, № 2, стр. 135—144.

«Que viva Mexico!»* (Либретто, послесловие и рисунки к «мексиканскому фильму»). «Искусство кино», журн., М., 1957, № 5, стр. 109—117.

Как я учился рисовать. (Из автобиографических записок). «Культура и жизнь», М., 1957, № 6, стр. 29—34 (с рисунками в тексте); также в английском, испанском, немецком и французском изданиях журнала.

«Октябрь». Сценарий. (Фрагменты первой и второй редакции). «Искусство кино», журн., М., 1957, № 10, стр. 107—129. (В соавторстве с Г. В. Александровым).

Лекции по режиссуре (прочитанные во ВГИКе в середине 30-х годов). Обработанные и сокращенные в кн.: В. Нижний, На уроках режиссуры, (С. М. Эйзенштейн во ВГИКе), М., изд. ВГИК (на правах рукописи), 1957; то же в этой же книге, М., «Искусство», 1958.

1958

Заметки о Маяковском. «Искусство кино», журн., М., 1958, № 1, стр. 73—75 (с рисунками в тексте и на вкладыше).

Автобиографические заметки. «Культура и жизнь», журн., М., 1958, № 5, стр. 41—43 (с рисунками в тексте); то же в немецком, английском изданиях журнала.

1959

Сцена из «Бориса Годунова» в раскадровке С. Эйзенштейна. «Искусство кино», журн., М., 1959, № 3, стр. 111—130.

Ферганский канал. Режиссерский сценарий и комментарии. Сб. «Вопросы кинодраматургии», вып. 3, М., «Искусство», 1959, стр. 291—352.

Мои рисунки. Сб. «Мосфильм», вып. 1, М., «Искусство», 1959, стр. 207—212 (с рисунками, на стр. 208—212, 215—218, 220—234).

---

* «Да здравствует Мексика!» (*исп.*).

1960

Динамический квадрат. Сб. «Вопросы киноискусства», вып. 4, М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 218—237.

Мистер Линкольн мистера Форда. «Искусство кино», журн., М., 1950, № 4, стр. 135—140.

Цвет — чистый — яркий — звонкий. (Из автобиографических записок). «Литературная газета», М., 1960, 9. VII.

Страницы жизни. (Автобиографические записки). «Знамя», журн., М., 1960, № 10, стр. 147—176; № 11, стр. 145—190.

«Броненосец «Потемкин». (Автобиографические записки). «Советский экран», журн., М., 1960, № 21, стр. 18—19.

1961

Цвет и музыка. Цветовая родословная «Москвы 800». Сб. «Мосфильм», вып. 2, М., «Искусство», 1961, стр. 239—245 (с рисунками).

Было бы немыслимо жить. Сб. «Своим оружием», М., Госполитиздат, 1961, стр. 279—286.

Из переписки С. Прокофьева и С. Эйзенштейна. «Советская музыка», журн., М., 1961, № 4, стр. 105—113.

Об искусстве и о себе. (Из автобиографических записок). Предмет неисчерпаемый. «Неделя», газ., М., 1961, 29. IV.

«Пушкин». (Режиссерская разработка сценария). В кн.: И. Вайсфельд, Мастерство кинодраматурга, М., «Советский писатель», 1961, стр. 214—224.

Рисунки. Альбом со статьями «Как я учился рисовать» (стр. 15—24) и «Несколько слов о моих рисунках» (стр. 191—196), М., «Искусство», 1961.

Кроме того, рисунки С. Эйзенштейна публиковались отдельно в следующих изданиях:

«Искусство кино», журн., М., 1957, № 2, стр. 135—144.
«Творчество», журн., М., 1957, № 4, стр. 14—15.
«Театр», журн., М., 1957, № 6, стр. 142—143.
«Советский цирк», журн., М., 1958, № 1, стр. 25—27.
«Советский экран», журн., М., 1962, № 2, стр. 10—11.

1962

Автобиографические записки. «Искусство кино», журн., М., 1962, стр. 129—133 (с рисунками).

Скандал в Сорбонне. (Из автобиографических записок). «Неделя», газ., М., 1962, 23. IX

Неравнодушная природа. (Отрывки). «Искусство кино», журн., М., 1962, № 11, стр. 92—122.

Сценарные разработки. Из дневников. Неоконченные теоретические работы. Сб. «Вопросы кинодраматургии», вып. 4, М., «Искусство», 1962, стр. 343—390.

Монологи царя Ивана из сценария «Иван Грозный». (Фрагменты). В оратории для хора, чтеца, солистов и большого симфонического оркестра С. С. Прокофьева «Иван Грозный», М., «Советский композитор», 1962.

Комментарии

Комментарии составили:

ЗАПАСНИК Т. Е.,
КОВАЛЕВА М. Н.,
КОЗЛОВ Л. К.,
КРАСОВСКИЙ Ю. А.

АВТОБИОГРАФИЯ

Рукопись автобиографии Эйзенштейна хранится в Центральном государственном архиве литературы и искусства (ЦГАЛИ) СССР (ф. 1923, оп. 2). Черновой автограф, на обороте последнего листа авторская надпись: «Autobiographie», датируется 1939 годом по содержанию. Публикуется впервые.

---

[1] *Военные строительства* — специальные инженерные организации, существовавшие в 1918—1920 гг. в составе армии и фронтов. Точная дата зачисления Эйзенштейна техником военного строительства Петроградского района — 18 марта 1918 г. В сентябре 1918 г. это военное строительство было переброшено на Северный фронт (в Вожегу, около Вологды), а в марте 1919 г.— на Западный фронт (в Двинск).

[2] *Декоратор фронтов[ой] трупп[ы].*— В 1920 г. Эйзенштейн работал в драматической студии Великолукского гарнизонного клуба; с 27 июня он был зачислен художником-декоратором театральной части Политуправления Западного фронта. Вместе с художником К. С. Елисеевым Эйзенштейн участвовал также в создании агитационных плакатов. Здесь упомянут популярный в то время плакат на тему о борьбе Красной Армии с польскими панами. Об этом периоде жизни Эйзенштейна см. воспоминания К. С. Елисеева в журнале «Искусство кино» (№ 1 за 1958 г.).

[3] *... и первую киноработу — «Стачку»...*— В первоначальном виде первый кинофильм Эйзенштейна мыслился как монументальная киноэпопея из истории партии (в 7 сериях) под общим названием «К диктатуре». Была осуществлена лишь 5-я серия этой эпопеи — «Стачка».

ЧЕРЕЗ РЕВОЛЮЦИЮ К ИСКУССТВУ — ЧЕРЕЗ ИСКУССТВО К РЕВОЛЮЦИИ (1933)

Впервые статья опубликована в журнале «Советское кино», 1933, № 1—2, стр. 34—36; позднее в сб.: С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, «Искусство», М., 1956, стр. 405. Рукопись не сохранилась. Печатается по тексту первой публикации.

[1] *Через Павлова, Фрейда, сезон у Мейерхольда...* —Эйзенштейн имеет в виду труды выдающегося русского физиолога И. П. Павлова (1849—1936) и известного австрийского психолога, создателя идеалистической теории психоанализа Зигмунда Фрейда (1856—1939), которые он изучал в 20-х гг.; с В. Э. Мейерхольдом Эйзенштейн работал в 1921—1922 гг.

[2] *...почти абстрактно театральной эксцентриады «Мудреца»...* — Премьера «Мудреца» (в переделке С. М. Третьякова) состоялась 26 апреля 1923 г. в Первом рабочем театре Пролеткульта; две другие пьесы С.М. Третьякова, «Слышишь, Москва?» и «Противогазы», также были поставлены этим же театром 7 ноября 1923 г. и в марте 1924 г.

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН (1944)

Публикуемый текст сохранился в архиве С. М. Эйзенштейна (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2) в виде машинописи с авторскими пометками и сделанными красным карандашом вычеркиваниями. Так, например, вычеркнуто все начало статьи (о детских впечатлениях), абзацы о суеверии, о склонности Эйзенштейна к обобщению бытовых явлений. По-видимому, Эйзенштейн не согласился с мнением редактора и не стал публиковать текст, а на эту тему написал новую статью — «Как я стал режиссером», не имеющую с данной статьей никаких текстуальных совпадений. Статья публикуется полностью по рукописи Эйзенштейна за исключением двух-трех неоконченных фраз. Приблизительная датировка — 1944 г.

[1] *«Маскарад», «Дон-Жуан»* и *«Стойкий принц»...* — все три упомянутые Эйзенштейном пьесы («Маскарад» Лермонтова, «Дон-Жуан» Мольера, «Стойкий принц» Кальдерона) были поставлены В. Э. Мейерхольдом в Александринском театре в 1910—1917 гг.

[2] *Калло* Жак (1592—1635) — французский гравер и рисовальщик. *Хогарт* Уильям (1697—1764) — английский живописец и гравер. *Гойя* Франсиско (1746—1828) — испанский художник.

[3] *...первым наброском сценария пантомимы...* — в архиве Эйзенштейна не сохранилось набросков сценария этой пантомимы.

[4] *«Мастерство Гоголя»* — последняя книга Андрея Белого. Белый Андрей (Б. Н. Бугаев) (1880—1934) — писатель-символист; в последние годы жизни выступал как литературовед.

[5] *... образ гофманского Линдхорста...* — Линдхорст — герой рассказа «Золотой горшок» немецкого писателя Эрнста-Теодора-Амадея Гофмана (1776—1822).

[6] *...Фильм снят не был.*— Речь идет о кинокомедии «МММ», рукопись сценария которой находится в архиве Эйзенштейна (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 343—346); сохранился режиссерский сценарий, отдельные режиссерские заметки к съемкам, фото актерских проб и рабочих моментов. Работа над этим фильмом велась в декабре 1932 — апреле 1933 г., а затем была прекращена.

[7] *Ласкер* Эммануил (1868—1941) и *Капабланка* Хосе-Рауль (1888—1942) — выдающиеся шахматисты, чемпионы мира.

[8] *Евреинов* Николай Николаевич (1879—1955) — театральный режиссер, драматург, теоретик искусства, типичный представитель буржуазного декадентского театра. После Октябрьской революции — эмигрант.

[9] «*The Film Sense*» — сборник статей Эйзенштейна на английском языке, подготовленный к печати Дж. Лейдой, вышел в Нью-Йорке в 1942 г.; затем переиздавался во многих странах.

[10] *Гурмон Реми, де* (1858—1915) — французский писатель, критик. В периодических изданиях печатались его «Эпилоги» (1903—1910), «Литературные прогулки» (1904—1913), «Эстетика французского языка» (1899).

[11] *Блейк* Уильям (1757—1827) — английский писатель.

[12] *...подобие борьбы библейского Иакова с ангелом...*— Эйзенштейн имеет в виду библейский рассказ о приношении в жертву Иаковом своего сына Исаака; ангел, посланный богом, остановил руку Иакова с ножом.

КАК Я СТАЛ РЕЖИССЕРОМ (1945)

Статья была включена в тематический сборник Госкиноиздата — «Как я стал режиссером», который вышел в 1946 г. По тексту этого сборника статья была напечатана в сб.: С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, М., 1956, стр. 355—362. Рукопись Эйзенштейна, по которой статья была опубликована, не сохранилась. Ранний вариант этой статьи находится в архиве Эйзенштейна (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2) в виде машинописи с авторской правкой. Текст имеет значительные разночтения с публикуемым текстом. В частности, вот что Эйзенштейн писал о своих фильмах в первоначальном варианте статьи:

«... «Стачка» анализировала природу средств воздействия кинематографа.

«Потемкин», чью удачу обычно объясняют тем, что он стоял в стороне от так называемых «формальных» исканий,— ставил себе тем не менее именно и такую задачу: вопрос условности и ограниченности фильма как целого, в противовес практиковавшемуся тогда (и еще более практикующемуся сейчас) методу «нанизывания эпизодиков» вместо структурной целостности кинопроизведения. Не спорю, что творческое вдохновение принесло громадный сверхприбыток и по линии этой сознательной задачи, не говоря уже о тех основных признаках фильма, за которые он заслужил доброжелательность зрителя.

«Октябрь». Совершенно пренебрегая вопросом цельности произведения, я закопался в проблемы кинематографического языковедения. Заинтересовавшись, в порядке вдохновения, возникшей в «Потемкине» метафорой вскочивших львов, я промчался по экспериментальной стороне фильма в установке всесто-

роннего обследования природы киноязыка. На этом же пути я натолкнулся и на элементы зародыша того, что затем выросло в концепцию «интеллектуального кинематографа». Работая одновременно с «Октябрем» над «Старым и новым», я в этой картине особенно глубоко ушел в вопросы чувственно воздейственных элементов, что сформулировалось в понятие «обертонного монтажа».

Покончив с изысканиями по монтажу и предвидя единство закономерностей как в монтаже, так и в кадре, которые я рассматривал как с т а д и и, я целую работу посвятил (в ее формально исследовательском разрезе) вопросу природы композиции кадра — «Que viva Mexico!» — мою мексиканскую картину.

Как бы в наказание за то, что монтажу там в замысле почти не отводилось места, картина эта выходит неоднократно в самых разнообразных монтажных интерпретациях разнообразных монтажеров, выдерживая, однако, зрительское восприятие, вероятно, именно потому, что задумывалась она прежде всего по кадровому признаку.

«А л е к с а н д р Н е в с к и й», естественно, ставил экспериментально вопросы звукозрительного единства,

совершенно так же как «И в а н Г р о з н ы й» —проблему становления характера и развивающегося сюжета, в ответ на заносчивость чистых «игровиков» кино, прозвонивших мне уши вопросами мудрености сюжета и характеросложения, якобы недоступных нам, «эпикам», работающим в основном на так называемом «ослабленном» сюжете и отсутствии характеров...».

[1] *... гастроли театра Незлобина в Риге...* —Труппа известного театрального антрепренера К. Н. Незлобина регулярно выступала в Русском драматическом театре в Риге в предреволюционные годы. Спектакль «Турандот» (по сказке К. Гоцци) был поставлен в Риге в 1912 г.

[2] *...где зарождалось столько знаменательных театральных начинаний...*— В Каретном ряду в Москве в помещении театра «Эрмитаж» в 1898 г. состоялось открытие первого сезона Художественного театра; здесь же в 1921—1922 гг. работал Первый рабочий театр Пролеткульта.

[3] *Джемс* Уильям (1842—1910) — американский философ и психолог, один из основоположников прагматизма в новейшей философии.

[4] *ЛЕФ* (левый фронт искусства) — литературная организация, существовавшая в 1923—1928 гг., объединяла бывших «футуристов» и писателей «левого» направления и издавала журнал, редактируемый В. В. Маяковским. Эйзенштейн одно время был близок к ЛЕФу; в 1923 г. в № 3 журнала «Леф» была опубликована его статья «Монтаж аттракционов».

О СВОИХ ФИЛЬМАХ И ЗАМЫСЛАХ

МОЯ ПЕРВАЯ ФИЛЬМА

Статья была опубликована в журнале «Советский экран», № 50 (11 декабря 1928 г.), по тексту которого и воспроизводится.

[1] *В пьесе Островского «На всякого мудреца довольно простоты»...*— Первой самостоятельной постановкой Эйзенштейна на сцене Рабочего театра Пролеткульта был спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» (1923). Эйзен-

штейн совместно с драматургом С. М. Третьяковым переработал реалистическую пьесу А. Н. Островского согласно своей «теории монтажа аттракционов» на манер мюзик-холльно-циркового представления, создав агитационно-экспериментальный спектакль с акробатическими номерами, исполнением цыганских романсов и даже кинофильмом. В итоге спектакль перестал иметь что-либо общее с литературной первоосновой.

[2] *Занявшись в Пролеткульте революционной «модернизацией» Островского...* — Подчинив постановку «На всякого мудреца довольно простоты» агитационной задаче разоблачения «международной гидры контрреволюции», Эйзенштейн назвал персонажей пьесы А. Н. Островского именами политических деятелей начала XX в. *Жоффр* (1852—1931) — французский маршал, главнокомандующий французской армии в первую мировую войну, в 1918—1920 гг. один из организаторов военной интервенции против Советской России; *П. Н. Милюков* (1859—1943) — лидер партии кадетов, в 1917 г. министр иностранных дел в буржуазном Временном правительстве; после Октябрьской революции 1917 г. — один из главарей буржуазной контрреволюции и организатор иностранной интервенции.

[3] *Дневник был заменен «Киноправдой»...* — Специально для спектакля Эйзенштейна кинооператор Б. Франциссон снял киносюжет «Дневник Глумова» (около 50 *м*), который был посвящен некоторым «страницам» дневника и истории его похищения. Позже этот небольшой киносюжет был включен в «Весеннюю киноправду» — майский номер периодического экранного журнала «Киноправда» (1923).

[4] *Антонов* Александр Павлович (1898—1962) — советский киноактер, начинавший свою деятельность вместе с Эйзенштейном в театре Пролеткульта. У Эйзенштейна снимался в фильмах «Стачка» (рабочий) и «Броненосец «Потемкин» (матрос Вакулинчук).

[5] *... в младенца Инкижинова...* — Младенец, в которого на экране наплывом переходил Глумов, был сын актера В. И. Инкижинова, исполнителя заглавной роли в фильме В. И. Пудовкина «Потомок Чингис-хана» (1929).

[6] *Лемберг* Александр Григорьевич (р. 1898) — советский кинооператор, сын русского кинооператора Г. М. Лемберга.

[7] *Франциссон* Борис Владимирович (1899—1960) — советский кинооператор.

[8] *Вертов* Дзига (Денис Аркадьевич Кауфман, 1899—1954) — советский режиссер хроникально-документального кино, один из основоположников школы советской кинопублицистики.

[9] *...наравне с «Женитьбой» фэксов...* — Спектакль «Женитьба» — первое выступление Фабрики эксцентрического актера (ФЭКС) — был осуществлен Г. М. Козинцевым и Л. З. Траубергом на сцене петроградского Пролеткульта в 1922 г. (премьера состоялась 25 сентября). Сами постановщики называли свой эксперимент «электрификацией Н. В. Гоголя», «трюком в трех актах». Наряду с цирковыми и опереточными номерами и всевозможной эксцентрикой в спектакль был включен и кинофрагмент «Чарли Чаплин и красотка Бетси».

[10] *«Железная пята»* — экспериментальный фильм-спектакль, поставленный по одноименному роману Джека Лондона режиссером В. Р. Гардиным и силами

учеников «класса кинонатурщиков» 1-й Госкиношколы в 1919 г., где сценические эпизоды чередовались с кинофрагментами, разыгранными теми же актерами.

[11] ... *Эрвин Пискатор в Германии.*— В 1920-е гг. немецкий театральный режиссер Эрвин Пискатор в поисках новой формы театрального представления много экспериментировал в области сочетания сценического действия с использованием кинематографа. Эрвин Пискатор вводил в театральное представление показ не только специально для спектакля снятых кинофрагментов, но и кинохроники. В поставленной им драме «Буря над Готландом» на экране демонстрировались хроникальные киносъемки В. И. Ленина. Позже в спектакль «Берлинский купец» (по пьесе прогрессивного публициста Вальтера Меринга) Э. Пискатор ввел несколько экранов, расположенных в разных местах сцены. Проецируемые на экранах кинокадры незаметно сливались с театральным зрелищем. Актеры появлялись на сцене, как бы сходя прямо с экрана. После установления фашистского режима Э. Пискатор покинул Германию. Некоторое время он жил в Советском Союзе, где в 1934 г. поставил фильм «Восстание рыбаков».

[12] *Александров* Григорий Васильевич (р. 1903) — народный артист СССР, кинорежиссер, ученик и сподвижник Эйзенштейна по театру Пролеткульта, ассистент Эйзенштейна по фильмам «Стачка», «Броненосец «Потемкин» и сорежиссер по фильмам «Октябрь» и «Старое и новое».

[13] «*Киноправда*» — периодический хроникальный журнал, выпускавшийся с 21 мая 1922 по 1925 г. группой кинодокументалистов под руководством Дзиги Вертова. Всего было выпущено двадцать три номера журнала.

„СТАЧКА". 1924

К ВОПРОСУ О МАТЕРИАЛИСТИЧЕСКОМ ПОДХОДЕ К ФОРМЕ

Статья была написана в 1925 г. и опубликована в «Киножурнале АРК», 1925, № 4—5. Публикуется по машинописному подлиннику с авторской правкой (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2).

Эта статья — одна из первых попыток молодого Эйзенштейна осмыслить свой творческий опыт и общие задачи новаторского искусства в революционную эпоху. Видя основную цель искусства в идейном, мобилизующем воздействии на массы, художник выдвигает на первый план задачу достижения единства революционного содержания и революционной формы. В этом общий смысл статьи. Вместе с тем нужно иметь в виду, что теоретическое осмысление опыта советского кино тех лет зачастую не поспевало за новаторским решением творческих задач в практике художников. Это относится и к ранним статьям Эйзенштейна. Но сейчас важно за теоретическими неточностями, которые заметны в этих статьях, увидеть те творческие задачи, которые Эйзенштейн ставил. И когда он говорит, что в «Стачке» «форма оказалась революционнее содержания», что успех фильма решен «формальным приемом подхода» и т. д., то речь идет не столько о форме, сколько о м е т о д е о с м ы с л е н и я. Утверждая «новую форму», Эйзенштейн, по сути дела, имеет в виду новый метод

образного мышления, необходимый для революционного искусства. История советского кино подтвердила, что «Стачка» была одной из важных вех в становлении метода социалистического реализма в киноискусстве. Когда Эйзенштейн говорит, что «безгеройность» фильма обусловлена не «содержанием», а «формальным осознанием», находкой «нового трюка режиссуры» и т. д., то это не имеет ничего общего с проповедью формализма. За неудачной терминологией («трюк») кроется тот факт, что путь к новизне образа лежал для Эйзенштейна не через регистрацию новых качества и свойств предмета, а через активное осмысление этого предмета — осмысление, продиктованное новой действительностью в самом широком и глубоком смысле. Эйзенштейн прямо говорит об «утверждении новой формы киноявления» как «следствии нового вида социального заказа». Такая постановка вопроса немыслима для формалиста. И наконец, чтобы верно оценить статью Эйзенштейна, нужно вспомнить об условиях, которые породили особую остроту в утверждении формы. Это не только полемический задор, характерный для дискуссий тех лет. Важно здесь и то, что речь идет о кино — о молодом, становящемся искусстве, в котором поиски нового художественного метода были неотрывны от другой задачи: от выработки «кинематографического языка» — специфической культуры выражения. Задачу эту приходилось решать, по сути, заново. И это также во многом определило пафос данной статьи Эйзенштейна.

[1] ...*как пишет Плетнев в «Новом зрителе»* — см. журнал «Новый зритель» № 5 за 1925 г.

[2] ... *и как таковой в «Правде» обнаружен... коммунистом...* —14 марта 1925 г. в «Правде» была помещена рецензия Михаила Кольцова, в которой он назвал фильм «первым революционным произведением нашего экрана». Автор писал, что «Стачка» — «не столько по замыслу и сюжету, сколько по внутреннему своему художественному строению — пронизана революционным мироощущением и революционной передачей такого восприятия мира». Главное, что отметил рецензент в фильме, это «материалистический и революционный, даже большевистский подход к динамике рабочего быта». Все это дало возможность автору статьи пророчески считать фильм «значительной и многообещающей победой советского кино». В отличие от общей положительной оценки «Стачки» почти всей прессой некоторые профессиональные кинокритики пытались усмотреть в ней развитие «эксцентризма» Пролеткульта, «несоответствие между идеологией и формой» и т. д. (см., в частности, статьи о «Стачке» Х. Херсонского и А. М. Роома).

Выход «Стачки» вызвал ряд дискуссий в среде творческих работников кино. Наиболее широкая дискуссия состоялась 19 марта 1925 г. в АРКе; в ней приняли участие В. Ф. Плетнев, К. И. Шутко, А.М. Роом, Х .Н.Херсонский, Эйзенштейн и другие. Полемика, завязавшаяся во время дискуссии, продолжалась на страницах прессы. Поэтому в статьях Эйзенштейна, относящихся к тому времени, часто встречаются ссылки на те или иные высказывания и ответы на многие поставленные во время дискуссии вопросы.

[3] ... *ибо что же иное работы Вертова, как не «свержение самодержавия» художественной кинематографии...* — Здесь Эйзенштейн противопоставляет свой метод работы над «Стачкой» взглядам Дзиги Вертова, руководителя и тео-

ретика группы «киноков» — кинодокументалистов, объединившихся вокруг журнала «Киноправда». В то время Д. Вертов в своих манифестах и многочисленных высказываниях отрицал кино как искусство, предсказывал, что «художественная кинематография... погибнет», что «вавилонская башня искусства будет взорвана», что будущее за хроникальными фильмами, которые должны показывать «жизнь врасплох», «жизнь, как она есть», без всякой «выдумки и сочинительства».

[4] *Киноки* (от «Кино-око», «Кино-глаз») — группа кинохроникеров (М. Кауфман, И. Беляков, А. Лемберг, И. Копалин, Е. Свилова), образовавшаяся и работавшая в 1920-х гг. под руководством режиссера Дзиги Вертова. «Киноки» сыграли большую роль в развитии выразительных средств и разработке современной тематики молодой советской документальной кинематографии.

[5] *АХРР* — Ассоциация художников революционной России, созданная в 1922 г. С 1928 по 1932 г. называлась Ассоциацией художников революции (АХР). АХРР объединяла художников, опиравшихся в своем творчестве на традиции реализма XIX в., и прежде всего передвижников. Эйзенштейн принадлежал к той части художественной интеллигенции, которая не разделяла взгляды АХРР на задачи и пути развития советского искусства.

МЕТОД ПОСТАНОВКИ РАБОЧЕЙ ФИЛЬМЫ

Статья была опубликована в газете «Кино» (М.) 11 августа 1925 г., по тексту которой и воспроизводится. Кроме двух статей о фильме «Стачка», помещенных в настоящем издании, в «Кино-газете» за 1924—1925 гг. было опубликовано несколько бесед с Эйзенштейном о постановке этого фильма («Кино-газета», (М.), 11 ноября 1924 г. и 20 января 1925 г.).

Эта статья Эйзенштейна интересна прежде всего тем, что в ней последовательно изложен взгляд художника на задачи искусства. Эйзенштейн видит основную задачу кино в идейном, мобилизующем воздействии на эмоции зрителей. Под этим углом зрения он и рассматривает здесь различные стороны творческого процесса. Социальная, классовая связь между искусством и зрителем является основным мерилом, с каким Эйзенштейн подходит и к собственному фильму «Стачка».

Вместе с тем здесь своеобразно проявились теоретические искания молодого Эйзенштейна. Сегодня, очевидно, его высказывания покажутся несколько прямолинейными и наивными; прямое приложение теории условных рефлексов к искусству также не выдерживает научной критики. Однако, несмотря на это, в статье ясно видно стремление художника не к отвлеченным построениям, а к такой системе взглядов и понятий, которая лучше и точнее отвечала бы реальным, практическим задачам социалистического искусства. Характерно, например, что под «содержанием» искусства Эйзенштейн подразумевает здесь не предмет изображения (как в статье «К вопросу о материалистическом подходе к форме»), но то, что передается зрителю всей системой образов, созданных художником.

Размышления Эйзенштейна об этимологии слов «образ» и «форма» также выражают стремление теоретика осмысливать форму и содержание искусства в их неразрывном единстве.

[1] *Монтаж аттракционов.* — В период написания статьи, как и в период постановки «Стачки», Эйзенштейн придерживался в искусстве теории «монтажа аттракционов». Подробное описание этой теории Эйзенштейна и основанного на ней «метода киноработы» дано в книге А. Беленсона «Кино сегодня» (Очерки советского киноискусства. Кулешов — Вертов — Эйзенштейн), изданной в Москве в 1925 г.

[2] «*Слышишь, Москва?*» (и «*Противогазы*») — спектакли, поставленные Эйзенштейном в Первом рабочем театре Пролеткульта в 1923 г. по «сценариям», написанным им совместно с С. М. Третьяковым. С целью наибольшего разрушения традиционной театральной условности спектакль «Противогазы» был перенесен со сценической площадки непосредственно в один из цехов Московского газового завода.

[3] «*Кабинет доктора Калигари*» (1919) — фильм немецкого режиссера Роберта Вине — представляет собой наиболее яркий пример проявления в кино экспрессионизма, возникшего в послевоенной Германии направления буржуазного искусства.

[4] *Пикфорд* Мэри (р. 1895) —известная актриса американского немого кино, снявшаяся более чем в ста фильмах. Наибольшего успеха добилась исполнением ролей «золушек» — бедных девушек-подростков, чьи многочисленные добродетели всегда получали вознаграждение.

„БРОНЕНОСЕЦ „ПОТЕМКИН“. 1925

С ЭКРАНА В ЖИЗНЬ

Статья написана в 1935 г. в связи с 10-летием выхода на экран фильма «Броненосец «Потемкин» и опубликована в газете «Комсомольская правда» 27 июня 1935 г., по тексту которой и печатается ныне. Подлинника не сохранилось.

В период подготовки фильма в 1925 г. в печати было опубликовано несколько бесед с Эйзенштейном (в газетах: «Кино» от 7 июля 1925 г.; «Вечерняя Москва» от 22 июля 1925 г.; «Комсомольская правда» от 5 августа 1925 г.). В журнале «Советский экран» (№ 2 за 1926 г.) были опубликованы ответы Эйзенштейна на анкету — «Что говорят о «Броненосце «Потемкин». В архиве Эйзенштейна сохранилась в незаконченном виде его статья «Констанца» (Куда уходит броненосец «Потемкин») (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 910).

[1] *Агаджанова-Шутко* Нина Фердинандовна (р. 1889) — советский кинодраматург. Автор нескольких сценариев на историко-революционную тему. В начале 1925 г. Юбилейная комиссия ЦИК СССР по подготовке к празднованию 20-летия первой русской революции поставила перед Госкино задачу подготовить фильм о революционных событиях 1905 г. Сценарий было поручено

написать Н. Ф. Агаджановой. Она привлекла к этой работе Эйзенштейна. Однако из написанного ими совместно сценария «1905-й год» позже Эйзенштейном в силу ряда обстоятельств был взят лишь один эпизод — восстание матросов на броненосце «Князь Потемкин-Таврический».

[2] *Финальный рейс «Потемкина» в Констанцу.* — Лишенный возможности пополнения запасов топлива и продовольствия, броненосец «Потемкин» был вынужден уйти в Румынию, в порт Констанца. 25 июня 1905 г. его команда сошла на румынский берег.

[3] *Героическое восстание на голландском военном судне «Цевен провинсиен»* произошло в 1933 г.; на судебном процессе моряки заявили, что одним из поводов к восстанию послужил просмотр фильма «Броненосец «Потемкин».

«ДВЕНАДЦАТЬ АПОСТОЛОВ»

Статья была написана в 1945 г. для неосуществленного сборника статей о фильме «Броненосец «Потемкин». В сборник должны были войти статьи А. А. Фадеева, С. И. Юткевича, И. А. Аксенова и др. Публикуется по машинописному подлиннику с правкой П. М. Аташевой, подготовленному для этого сборника. (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1365). Впервые опубликована в журнале «Искусство кино» (1950, № 4, стр. 15—16) под названием «Рождение фильма», вошла в сб.: С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, М., 1956, стр. 366—378. В архиве Эйзенштейна сохранилась ранняя редакция этой статьи, в которую входила глава о Н. Ф. Агаджановой-Шутко, впоследствии включенная Эйзенштейном в свои мемуары.

[1] *...родился из полстранички необъятного сценария «Пятый год»...* — имеется в виду сценарий «1905-й год», сорок девять планов которого легли в основу фильма «Броненосец «Потемкин».

[2] *Тиссэ* Эдуард Казимирович (1897—1961) — заслуженный деятель искусств РСФСР, один из крупнейших советских кинооператоров. Принимал участие в создании всех фильмов, поставленных Эйзенштейном.

[3] *«Трое в одной лодке», не считая кинокамеры* — перефразировка заглавия книги Джером Джерома «Трое в одной лодке, не считая собаки» (1889).

[4] *Левицкий* Александр Андреевич (р. 1888) — старейший советский кинооператор, профессор ВГИКа.

[5] *... под памятником Дюку...* — то есть памятником герцогу Ришелье в Одессе. См. комм. 670 к «Автобиографическим запискам».

[6] *... солнце не заходит ко мне в гости... как к... Маяковскому.* — Эйзенштейн имеет в виду стихотворение В. В. Маяковского «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» (1920).

[7] *Барский* Владимир Григорьевич (1884—1936) — советский кинорежиссер.

[8] *Левченко* Николай — боцман Черноморского флота, помогавший группе Эйзенштейна при съемках. В эйзенштейновском фонде ЦГАЛИ сохранилось его письмо от 1 декабря 1925 г. и фотография с дарственной надписью Эйзенштейну (ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 58 и 2957).

,,ОКТЯБРЬ". 1927

В БОЯХ ЗА «ОКТЯБРЬ»

Статья опубликована в газете «Комсомольская правда» 2 марта 1928 г., по тексту которой и воспроизводится; авторский подлинник не сохранился. Когда ставился фильм «Октябрь», в печати было опубликовано несколько бесед с Эйзенштейном о работе над фильмом (газ. «Кино», 20 декабря 1927 г.; журн. «Советский экран», 1927 г. № 45; газ. «Вечерняя Москва», 8 марта 1928 г., и др.).

[1] *Город внешне уже забыл «десять дней, которые потрясли мир».* — Эйзенштейн использует для определения времени октябрьских событий название книги американского журналиста Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир» — об Октябрьской революции в нашей стране. Кое-где за рубежом фильм «Октябрь» демонстрировался под названием «Десять дней, которые потрясли мир», что, очевидно, дало повод ряду историков кино ошибочно предполагать, что книга Рида была положена в основу картины.

[2] *Подвойский* Николай Ильич (1880—1948) — видный деятель революционного движения России, член Коммунистической партии с 1901 г. В 1920-е гг. был членом ЦКК ВКП(б).

[3] *«Генеральная линия»* — первоначальное рабочее название фильма Эйзенштейна «Старое и новое», постановка которого была начата еще в 1926 г., затем прервана работой над «Октябрем» и продолжена лишь в 1928 г. Весной следующего года фильм был закончен и осенью 1929 г. выпущен на экран.

,,СТАРОЕ И НОВОЕ". 1928

ВОСТОРЖЕННЫЕ БУДНИ

Статья опубликована в газете «Рабочая Москва» 22 февраля 1929 г. (за подписями Эйзенштейна и Г. В. Александрова), по тексту которой и воспроизводится. В 1928—1929 гг. Эйзенштейном был написан еще ряд статей о работе над фильмом «Старое и новое» (в газетах: «Правда», 6 июля 1926 г.; «Комсомольская правда», 3 февраля 1928 г.; «Вечерняя Москва», 5 октября 1928 г.; «Известия», 6 декабря 1928 г.; «Комсомольская правда», 3 февраля 1929 г.; «Литературная газета», 1 июля 1929 г., и в журнале «Огонек», № 10 за 1929 г.); тогда же был также опубликован ряд бесед с Эйзенштейном (в газете «Кино», 10 августа 1926 г.; в журналах: «Советское кино», 1927, № 2, и «Советский экран», 1929, № 7, и др.)

[1] *«Песнь о Роланде»* — произведение французского народного эпоса, написанное неизвестным автором в конце XI в. Рассказывает о подвигах и героической гибели в битве в Ронсевальском ущелье одного из участников военных походов Карла Великого — Роланда.

ЭКСПЕРИМЕНТ, ПОНЯТНЫЙ МИЛЛИОНАМ

Статья опубликована в журнале «Советский экран», № 6 за 1929 г., стр. 6—7 (за подписями Эйзенштейна и Г. В. Александрова), по тексту которого и воспроизводится с исправлениями по автографу Эйзенштейна (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1003).

[1] *... Бабы с граблями рядами...* — двустишие из стихотворения А. Н. Майкова «Сенокос» (1856).

[2] *«долюшке русской, долюшке женской»...* — неточная цитата из стихотворения Н. А. Некрасова «В полном разгаре страда деревенская» (1862).

„ДА ЗДРАВСТВУЕТ МЕКСИКА!» 1931

«ДЕНЬ МЕРТВЫХ» В МЕКСИКЕ

Статья написана в 1945—1946 гг.; публикуется впервые по автографу Эйзенштейна (ЦГАЛИ, ф. 1923. оп. 2).

К постановке фильма о Мексике Эйзенштейн приступил в ноябре 1930 г.; съемки были прерваны в декабре 1931 г. В архиве Эйзенштейна сохранилась следующая информация о работе над фильмом:

«Тема картины — на частном примере мексиканских индейцев показать порабощение примитивных народностей колонизаторами и католической церковью (в данном случае Испанией). Таким образом, картина органически распадается на три группы материалов: 1) натуральный тропический быт до колонизации, 2) внедрение мечом и крестом нового экономического владельца и порабощение индейцев, 3) эксплуатация свободной народности объединенным аппаратом феодализма и церкви. Мексика примечательна тем, что в настоящее время в ней бок о бок уживаются формы быта и социальных отношений, относящиеся к самым разнообразным эпохам развития. Таким образом, историческую смену этапов было легко заменить географическим объездом соответствующих мест. Снимая те формы жизни, которые были нам нужны исторически, мы не воссоздавали эпохи, а ездили в соответствующие части Мексики, где подобные формы сохранились, и там инсценировали нужные нам эпизоды. Так, первая часть представляет Оахаку, где сохранился примитивно биологический быт доколумбова периода. Второй этап представлен церковно-испанской Мексикой, [Мексикой] завоевателя Фернандо Кортеса, как[ой] она традиционно воскресает в пышном расцвете религиозных празднеств и паломничеств и пережитков наносной испанской культуры... (Этот материал группируется нами вокруг редчайших снимков, сделанных во время празднеств 400-летия «чудотворной» иконы мадонны де Гуадалупе, с показом епископата, массовых самоистязаний, религиозных плясок, боя быков и пр.) Особый упор нами сделан на третий этап — пробуждение социального инстинкта в индейцах в обстановке мексиканского феодализма, особенно обострившегося к периоду 1910 года, когда разразилась первая мексиканская революция. Мы показы-

ваем его [этот этап] на периоде, вплотную предшествующем, демонстрируя варварские формы крепостного труда индейцев (в центральной Мексике во многом мало изменившегося по сей день), предреволюционные вспышки бунтов, подавление и казни и т. п. Эпилог является перспективным взглядом на вступающую новую Мексику развивающегося капиталистического индустриализма и полицейского режима, но вместе с тем в самом этом развитии несущую предпосылки к перерождению пробужденного социального инстинкта у примитивного индейца (под влиянием мексиканской революции) в будущего классово осознающего себя пролетария. Картина, являясь игровой фильмой большого драматического напряжения, одновременно с этим есть широкий показ Мексики по линиям социальной, культурно-бытовой и этнографической. Большинство материала на экране появляется впервые и представляет, помимо всего прочего, громадный культурный интерес. Снято всего 65 000 метров, которые предполагается использовать не только для основной картины, но и для ряда культурфильм. Обилие заснятого материала дает также возможность создания вариантов, которые могут понадобиться при заграничном прокате».

[1] *«День мертвых»* — день поминовения усопших (2 ноября), когда мексиканцы демонстрируют свое презрение к смерти, веселятся, выполняют опасные для жизни спортивные номера.

[2] *«A Guy named Joe» — «Парень по имени Джо»* — американский фильм (1944 г., режиссер В. Флеминг) с участием Спенсера Трэси.

[3] *Ацтеки* — индейская народность, пришедшая на территорию Мексики с севера и в XVI в. покоренная испанцами. К моменту прихода испанцев ацтеки обладали высокой культурой.

[4] *Майя* — коренное население Мексики, достигшее высокого культурного уровня в 300—900 гг. н. э. С 900 по 1200 г. культура племени майя подверглась сильному влиянию тольтеков, проникших на полуостров Юкатан с севера.

[5] *Пеоны* — батраки на плантациях Мексики.

[6] *Хасиендадо* — владелец поместья.

[7] *Аскеза* — образ жизни, отвечающий требованиям аскетизма (*греч.*).

[8] *Чичен-Ица* — город на полуострове Юкатан, памятник древней мексиканской культуры.

[9] *Чарро* — надсмотрщик в мексиканском поместье.

[10] *Сен-Санс* Камиль (1835—1921) — французский композитор. «Danse macabre», «Пляска смерти», написана в 1874 г.

[11] *«Пляски смерти» Гольбейна...* — здесь Эйзенштейном допущена неточность: серия рисунков знаменитого немецкого живописца и графика эпохи Возрождения Ганса Гольбейна Младшего (1497—1543) называется «Образы смерти».

[12] *Посада* Хосе Гуадалупе (1853—1911) — мексиканский график, родоначальник современного изобразительного искусства Мексики.

[13] *...нечистыми руками оскопленных вариантов не мною смонтированных фильмов...* — Как известно, материал, снятый группой Эйзенштейна в Мексике, не был возвращен авторам. Позже усилиями предприимчивых

американских кинодельцов из него было смонтировано несколько полнометражных картин («Буря над Мексикой», 1934; «Время под солнцем», 1939) и ряд короткометражек. Ни в одном из них монтажеры не придерживались замысла Эйзенштейна.

„МОСКВА". 1933

МОСКВА ВО ВРЕМЕНИ

Статья опубликована в «Литературной газете» 11 июля 1933 г., по тексту которой и воспроизводится. В фонде Эйзенштейна сохранилась ранняя редакция статьи с рядом значительных разночтений в сравнении с печатным текстом (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1094). Сценарий о Москве, над которым Эйзенштейн начал работать летом 1933 г., не был закончен.

[1] *Филофей* — писатель XVI в., монах псковского Елизарова монастыря, который развивал в своих сочинениях идею величия Русского государства и провозглашал Москву «третьим Римом».

„АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ". 1938

ИЗ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ФИЛЬМА «АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ»

Статья написана в 1937 г.; публикуется впервые по автографу, хранящемуся в ЦГАЛИ (ф. 1923, оп. 2).

[1] *...писал он 27 января 1837...* — Письмо к детской писательнице Александре Осиповне Ишимовой (1806—1881) от 27 января 1837 г. было последним письмом А. С. Пушкина, написанным им утром в день дуэли.

[2] *...отзыв на «Юрия Милославского»...* — имеется в виду рецензия А. С. Пушкина на книгу М. Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» («Литературная газета», 21 января 1830 г.).

[3] *...приторное умиление маргариновой подделкой истории...* — Эйзенштейн имеет, по-видимому, в виду многочисленные «исторические труды» реакционных историков типа Д. И. Иловайского (1832—1920), по которым велось обучение в учебных заведениях царской России.

ПАТРИОТИЗМ — МОЯ ТЕМА

Статья написана в конце 1939 г.; публикуется по машинописному тексту, хранящемуся в ЦГАЛИ, в фонде Эйзенштейна (ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1194).

[1] *...повторить маневр Ганнибала при Каннах...* — В битве при Каннах в 216 г. до н. э. выдающийся карфагенский полководец Ганнибал разбил римлян, применив впервые маневр «клещей» — обхода войска противника с флангов с последующим окружением.

[2] *...с агрессивными попытками Японии* — имеются в виду события на реке Халхин-Гол, где в августе 1939 г. советско-монгольские войска разгромили 6-ю японскую армию, которая пыталась захватить восточную часть территории Монгольской Народной Республики.

«АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ»

Основной текст статьи был опубликован в сборнике «Советский исторический фильм», М., 1939, стр. 14—25. При подготовке этой работы для сборника своих статей Эйзенштейн включил в нее дополнительные тексты из статьи «Патриотизм — наша тема» (газ. «Кино», 11 ноября 1938 г.) и статью «Александр Невский и разгром немцев» (газ. «Известия», 12 июля 1938 г.). Публикуется этот объединенный вариант статьи, который был напечатан также в сб.: С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, М., 1956, стр. 392—402.

[1] *Физические данные об этом персонаже...* — далее следует цитата из рукописного сказания об Александре Невском, где он сравнивается с библейским Самсоном, древнееврейским царем Соломоном, римским императором Веспасианом и др. (полный текст характеристики Александра Невского см. в кн.: В. О. Ключевский, Древнерусские жития святых как исторический источник, М., 1871, стр. 65—71).

[2] *Увраж* — иллюстрированное художественное издание большого формата.

[3] *Повторить за Суриковым...* — Эйзенштейн неточно цитирует высказывание В. И. Сурикова. Надо: «Стены я спрашивал, а не книги» (см.: В. Никольский, Творческие процессы В. И. Сурикова, М., 1934, стр. 30).

[4] *Герника* — город на севере Испании, древний центр баскской культуры. Во время гражданской войны в Испании беззащитный город подвергся 26 апреля 1937 г. разрушительной бомбардировке германской авиации. Зверская расправа над мирными жителями Герники и варварское уничтожение древнего города фашистами вызвало возмущение всего прогрессивного человечества.

[5] *Кенигсбергская летопись* — русский летописный свод XIII в.; характерной особенностью дошедшего до нас списка конца XV в. является большое количество миниатюр (более 600), важных для изучения художественной культуры Древней Руси.

[6] *Спас-Нередица* — церковь на берегу р. Волхов, около Новгорода, построенная в конце XII в.,— замечательный образец древнерусского искусства. Во время Великой Отечественной войны церковь была полуразрушена.

[7] *Черкасов* Николай Константинович (р. 1903) — народный артист СССР, актер театра и кино. В фильмах Эйзенштейна — «Александр Невский» и «Иван Грозный» — он играл главные роли.

[8] *Васильев* Дмитрий Иванович (р. 1900) — советский кинорежиссер. Был сорежиссером Эйзенштейна по картине «Александр Невский», а также работал с Ю. Я. Райзманом, М. И. Роммом, В. И. Пудовкиным, И. А. Пырьевым и другими.

[9] *...выстрелы с озера Хасан...*—В 1938 г. японские империалисты пытались спровоцировать конфликт на советско-японской границе, в районе оз. Хасан (к западу от Владивостока), но получили сокрушительный отпор.

[10] *...вся тайна звукозрительных воздействий.* — В этот период Эйзенштейн был увлечен разработкой принципов монтажного сочетания изобразительного и звукового ряда фильма. Позже его взгляды на принципы звукозрительного монтажа были им изложены в ряде статей: «Монтаж 1938», «Вертикальный монтаж» и др.

[11] *Прокофьев* Сергей Сергеевич (1891—1953) — народный артист РСФСР, один из крупнейших советских композиторов, много работал в кино. Им написана музыка к фильмам Эйзенштейна «Александр Невский» и «Иван Грозный». О работе С. С. Прокофьева над музыкой к фильму «Александр Невский» Эйзенштейн написал специальную статью «ПРКФВ» (1942).

[12] *Вольский* Борис Алексеевич и *Богданкевич* Владимир Иванович — звукооператоры киностудии «Мосфильм».

[13] *Тобак* Эсфирь Вениаминовна — режиссер-монтажер киностудии «Мосфильм», работала с Эйзенштейном по фильмам «Александр Невский» и «Иван Грозный».

624

ИСТИННЫЕ ПУТИ ИЗОБРЕТАНИЯ

Статья написана 14 октября 1946 г.; опубликована в сб.: С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, М., 1956, стр. 445—453; публикуется по автографу Эйзенштейна (ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1371). Статья неокончена. Имеющиеся в подлиннике пропуски (сказка Игната, разговор Александра с Буслаем) восстанавливаются в квадратных скобках по сценарию «Александр Невский»; сделаны купюры текста с недописанными словами.

[1] *Павленко* Петр Андреевич (1899—1951) — советский писатель, публицист и киносценарист. Ему принадлежит первая редакция сценария «Александр Невский» под названием «Русь» (см.: П. Павленко, Избранное, М., 1949, стр. 315—364).

[2] *Орлов* Дмитрий Николаевич (1892—1955) — народный артист СССР, актер МХАТ, мастер художественного слова; в «Александре Невском» исполнял роль Игната.

„ПЕРЕКОП". 1939„

ПЕРЕД СЪЕМКАМИ КАРТИНЫ О ФРУНЗЕ

Статья опубликована в газете «Кино» 23 февраля 1939 г., по тексту которой и воспроизводится; авторский подлинник не сохранился.

В фонде Эйзенштейна сохранились сценарная разработка Л. В. Никулина и А. А. Фадеева и предварительные режиссерские заметки самого Эйзенштейна к этому фильму (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 494496). К постановке фильма приступлено не было.

„ФЕРГАНСКИЙ КАНАЛ“. 1939

ФИЛЬМ О ФЕРГАНСКОМ КАНАЛЕ

Статья опубликована в газете «Правда» 13 августа 1939 г., по тексту которой и воспроизводится; авторский подлинник не сохранился. Работы над фильмом о Ферганском канале были начаты в июне 1939 г., съемки были прерваны в октябре 1939 г.

[1] *Тамерлан* (Тимур) (1336—1405) — среднеазиатский полководец и завоеватель.

„ИВАН ГРОЗНЫЙ“. 1945

«ИВАН ГРОЗНЫЙ»

Статья написана 1 мая 1942 г.

Опубликована в газете «Литература и искусство» 4 июля 1942 г.; в ЦГАЛИ хранится авторизованная машинопись этой статьи, текст которой и воспроизводится (ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1334).

[1] *Рудольф II* — император «Священной Римской империи». Годы правления Рудольфа II (1576—1612) отличались разгулом католической реакции.

[2] *Аденоид Хинкель* — персонаж фильма Чарли Чаплина «Великий диктатор» (1940), прообразом которого был Гитлер.

[3] *Курбский* Андрей Михайлович, князь (1528—1583) — военный и политический деятель XVI в., писатель.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О МОИХ РИСУНКАХ

Статья написана в октябре 1943 г.; первоначально она мыслилась как предисловие к рисункам Эйзенштейна, которые предполагалось издать иллюстративным приложением к сценарию «Иван Грозный». Замысел Эйзенштейна не был осуществлен. Статья была опубликована в сборнике «Мосфильм», вып. 1, М., 1959, стр. 207—212. В настоящем издании статья публикуется по авторизованной машинописи, хранящейся в ЦГАЛИ (ф. 1923, оп. 2).

В архиве Эйзенштейна хранятся сотни рисунков к будущей постановке «Ивана Грозного». Некоторые из них были опубликованы в журнале «Искусство кино»; значительная часть рисунков вошла в книгу-альбом «Рисунки Эйзенштейна» (М., «Искусство», 1961).

КРУПНЕЙШИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ

Статья опубликована в журнале «Огонек», № 9—10 за 1945 г. (стр. 14), по тексту которого и воспроизводится.

[1] *...и в нескольких сериях (двух или трех) дать Грозного...* —Первоначально Эйзенштейн предполагал снимать фильм в двух сериях, позже оби-

лие материала привело режиссера к мысли о трех сериях. В ЦГАЛИ сохранились рисунки ко всем трем сериям фильма «Иван Грозный».

[2] *Москвин* Андрей Николаевич (1901—1961) — заслуженный деятель искусств РСФСР, один из крупнейших советских кинооператоров. В фильме «Иван Грозный» снимал павильонные эпизоды, в то время как оператор Э. К. Тиссэ снимал на натуре.

АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ ЗАПИСКИ

Автобиографические записки Эйзенштейна сохранились в виде отдельных фрагментов в его архиве (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1257—1277). Степень их полноты, законченности весьма различна: имеются и более или менее законченные главки и совершенно черновые отрывки, зачастую обрывающиеся на полуслове; поэтому при публикации для данного издания пришлось прибегнуть в ряде случаев к отдельным купюрам, главным образом в отношении черновых текстов, носящих характер незаконченных мыслей, чисто рабочих записей или повторов; не включен также ряд текстов, намеченных Эйзенштейном для использования в других своих работах.

Впервые к мысли о создании автобиографических записок («мемуаров») Эйзенштейн обратился еще до Великой Отечественной войны. Так, 15 мая 1940 г. датирован автобиографический отрывок «Предмет неистощимый». Этот отрывок имеет эпиграф из Пушкина: «Писать свои mèmoires заманчиво и приятно. Никого так не любишь, никого так не знаешь, как самого себя. Предмет неистощимый». Можно предположить, что этим отрывком должны были начаться так и не написанные тогда «мемуары».

К этому же времени, по-видимому, относится и черновой набросок плана воспоминаний.

Во время войны Эйзенштейн, находясь в Алма-Ате, снова пытался начать писать свои воспоминания. Так, в его архиве сохранилось следующее предисловие, датированное 17 октября 1942 г.: «Принято публиковать мемуары по смерти. Обычно после смерти автора, чтобы не задеть, чтобы не обидеть. Ну а если случится, что умрет не автор, а тот кусок жизни и истории, которые были современниками автора?! Тогда можно писать прижизненные посмертные мемуары. Такими они и будут. Об ушедшей Европе и пережившем ее авторе».

Таким образом, в 1942 г. Эйзенштейн предполагал писать воспоминания, но ограничивал их тему своим пребыванием на Западе в 1929—1930 гг. В его архиве сохранился и небольшой отрывок, помеченный 1942 г., относящийся, по-видимому, к этому «циклу», под названием «Мадам Гильбер». В этом отрывке дано описание пребывания Эйзенштейна в Париже, а также приводятся отдельные впечатления детства (подробная характеристика отца). Сохранились и другие отрывки о парижской «эпопее» Эйзенштейна.

16 октября 1943 г. помечен отрывок «Учитель» — о В. Э. Мейерхольде, свидетельствующий, что Эйзенштейн продолжал урывками работать над автобиографической темой, но уже выходя за пределы «европейской»

тематики. 10 сентября 1944 г. написан отрывок «Сокровище» — о сохранении Эйзенштейном архива В. Э. Мейерхольда.

Все вышеуказанные автобиографические отрывки в публикуемый текст не вошли, так как они в значительной мере дублируются более поздним текстом.

В 1946 г. Эйзенштейн заболел и находился на излечении в Кремлевской больнице. Тут-то он и решил наконец написать свои автобиографические записки. М. А. Мендельсон-Прокофьева в своих воспоминаниях о С. С. Прокофьеве пишет: «В 1946 году тяжело заболел большой его друг, Сергей Михайлович Эйзенштейн. Мы навестили его в больнице. После первых приветствий Сергей Михайлович сказал: «Жизнь кончена, остается лишь постскриптум». Сергей Сергеевич, глубоко опечаленный болезнью друга и вполне понимавший, что значит для него невозможность заниматься любимым делом, тут же начал горячо уговаривать Эйзенштейна писать воспоминания — с одной стороны, «постскриптум» будет заполнен, с другой — Эйзенштейну в самом деле есть что вспомнить, и это будет интересная и нужная работа» (сб. «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания», М., Музгиз, 1956, стр. 714).

В 1946 г. было создано большинство главок автобиографических записок. Наиболее интенсивно Эйзенштейн работал над ними в мае, июне и июле 1946 г. (24 отрывка); некоторые главки написаны в августе — ноябре 1946 г. Первым был написан отрывок «Souvenirs d'enfance» — 1 мая 1946 г., пять дней спустя был написан отрывок «Foreword», который по своему характеру явно претендовал на предисловие ко всем запискам. За этими главками последовали и другие, рисовавшие детство, юность, зрелые годы Эйзенштейна. Значительное количество главок не датировано автором, но по характеру бумаги, почерку и другим признакам они могут быть отнесены к 1946 г., хотя безусловно некоторые из них были написаны и раньше (в 1943—1945 гг.). Эйзенштейн в 1946 г. только прошелся по ним цветным карандашом —отредактировал их. Так, например, к 1943 г. относятся две главки, целиком включенные в текст публикуемых «мемуаров», — «Дама в черных перчатках» и «Отто Эч и артишоки», написанные, по-видимому, для первой редакции «мемуаров». К 1945 г. относится главка «Пупэ», которая первоначально входила в статью «Двенадцать апостолов», а потом была исключена оттуда самим Эйзенштейном и была предназначена им для включения в «мемуары», о чем свидетельствует соответствующая пометка на рукописи.

Здесь необходимо сказать, что даты написания тех или иных мемуарных отрывков не могут являться бесспорным основанием для их последовательного расположения при публикации. Эйзенштейн писал их «вразброд», перескакивая от эпизодов детских лет к пребыванию в Америке, от вопросов киноискусства к бытовым картинкам гражданской войны. Потом, после написания всех мемуарных отрывков, должен был последовать их «монтаж», который так и не был осуществлен Эйзенштейном. (Фактически мы имеем только один случай, когда автор указывает последовательность двух отрывков,—это указание поместить «Книги в дороге» перед главкой «На костях».) Эта особенность эйзенштейновских автобиографических записок, а также наличие значительного ко-

личества недатированных отрывков (почти половины) заставили составителей отказаться от расположения материалов по датам их написания, а установить их последовательность по хронологии событий, в них описанных, и логике развития, с учетом предположительной композиции, которая намечалась самим автором. Дело в том, что все главки эйзенштейновских воспоминаний можно разбить на три основных цикла: 1) детство и юность, 2) пребывание за границей, 3) вопросы творчества — его истоки, его проблемы, его анализ. Первый цикл в основном был написан Эйзенштейном в мае, второй в июне— июле, третий в июле — ноябре 1946 года. Те или иные отклонения в отношении отдельных главок не меняют, в конце концов, этого основного принципа композиции записок. Так они и расположены в данной публикации.

Последний отрывок автобиографических записок Эйзенштейна, сохранившийся в его архиве, имеет дату 14 декабря 1946 г. Это — «P. S.». По-видимому, создав в 1946 г. основной костяк своих «мемуаров», Эйзенштейн хотел подвести им какой-то итог, дать завершающую концовку. Такой концовкой должна была быть глава «P.S.», в ней он, по-видимому, собирался развить мысль о «постскриптуме», которую в свое время высказал С. С. Прокофьеву. Но эта завершающая глава фактически написана не была; от нее сохранилось только начало. И хотя имеющийся «P.S.» в таком виде не может претендовать на заключение к мемуарам, тем не менее именно он, как последний «мемуарный» отрывок 1946 г., завершает публикацию автобиографических записок Эйзенштейна.

Автобиографические записки Эйзенштейна очень фрагментарны. Целый ряд этапов его жизненного пути не получил в них соответствующего отражения. Это и понятно, ибо Эйзенштейн только начал писать свои «мемуары» и не довел их до конца.

Но в то же время необходимо указать, что Эйзенштейн уже в 1946 г. не считал свои «мемуары» только черновыми записями для «внутреннего» пользования, а рассматривал их как более или менее оформленное литературное произведение, которое думал публиковать в журнале «Знамя». Об этом свидетельствует письмо В. В. Вишневского к Эйзенштейну от 5 июня 1946 г.: «...Спасибо за мемуары, которые Вы готовите для «Знамени». Вы сможете сейчас сказать нужные слова, в частности о западной цивилизации. Жду с интересом Вашу рукопись. Сроки, объем? Когда ставить в план?» (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1712).

Таким образом, импрессионистичность формы автобиографических записок Эйзенштейна, их фрагментарность, их эскизность отнюдь, по-видимому, не случайное явление, а вполне сознательный литературный прием.

Автобиографические записки Эйзенштейна в окончательном виде, конечно, должны были быть значительно более обширными. По сохранившимся в архиве набросках планов и рабочим записям видно, что автор предполагал дать впечатления от петербургских театров, от евреиновского «Кривого зеркала», от «Турандот» Гоцци в рижском театре, от «Маскарада» в Александринском театре, от репетиции «Мистерии-буфф» и о первых постановках самого Эйзенштейна. Имеются также наброски о пребывании на Западном фронте, в Великих Луках, о встрече с художником К. С. Елисеевым, о спектакле «Взя-

тие Бастилии». Из рабочих помет к отдельным главкам можно узнать, что Эйзенштейн хотел писать о встречах с Ч. Чаплином, о своем знакомстве с В. В. Маяковским, о Вл. И. Немировиче-Данченко и о многом другом.

Все это в полном объеме не было осуществлено. Автобиографические записки Эйзенштейном не были закончены и не были систематизированы автором.

Автобиографические записки Эйзенштейна частично публиковались в журнале «Знамя» (1960, № 10, 11) под заглавием «Страницы жизни». Это заглавие (как и заглавие некоторых глав) принадлежит редакции журнала; по ее же усмотрению был произведен и «монтаж» отдельных глав, установлен порядок их расположения, сделан ряд купюр и т. п. В данном издании составители стремились дать автобиографические записки Эйзенштейна в виде, наиболее близком к замыслу самого автора, сохраняя первоначальное деление на главки, их авторские заглавия, отмечая сделанные купюры текста.

[1] *Казанова* Джованни Джакомо (1725—1798) — итальянский авантюрист, автор написанных на французском языке «Мемуаров» (1791—1798).

[2] *«My Life and my Loves»* («Моя жизнь и мои любовные увлечения») — автобиография (1923) американского писателя Фрэнка Хэрриса (1856—1931).

[3] *Пруст* Марсель (1871—1922) — французский писатель, автор цикла романов под общим названием «В поисках утраченного времени» (1911—1922).

[4] *Гаварни* Поль (1804—1866) — французский рисовальщик и литограф.

[5] *Домье* Оноре (1808—1879)— французский живописец и график. В своих политических и бытовых карикатурах изображал пороки буржуазного общества.

[6] *Гонкуры* Жюль (1830—1870) и Эдмон (1822—1896) — французские писатели, занимались также гравюрой и рисунком. Здесь имеется в виду их книга «Гаварни. Человек и творчество».

[7] *Джойс* Джемс (1882—1941) — английский писатель, крупнейший представитель модернизма. В его творчестве Эйзенштейна интересовали новые формы раскрытия человеческой психологии при помощи «внутреннего монолога» (так называемого «потока сознания»).

[8] *Селин* Луи (р. 1894) — современный французский писатель, крайний реакционер. Во время второй мировой войны сотрудничал с фашистами. На русский язык переведен его роман «Путешествие на край ночи» (М., 1934).

[9] *Сартр* Жан-Поль (р. 1905) — современный французский писатель и философ, виднейший представитель течения, известного под названием экзистенциализма. Участник движения Сопротивления. С 1953 г. — член Всемирного Совета Мира. В 1954 и 1955 гг. посетил СССР. Пьесы Сартра ставились на советской сцене («Лиззи Мак-Кей», «Некрасов»).

[10] *Пер Гюнт* — герой одноименной драмы Генрика Ибсена (1867).

[11] *Де Квинси* Томас (1785—1859) — английский критик и автор очерков: «Пожиратели опиума», «Убийство, как одно из изящных искусств» и др.

[12] *...с аллюром... три креста....* — Тремя крестами отмечались донесения, которые должны были быть доставлены конными ординарцами срочно, не взирая ни на какие препятствия.

[13] *Метерлинк* Морис (1862—1949) — бельгийский писатель и драматург.

[14] *Шопенгауэр* Артур (1788—1860) — немецкий философ-идеалист.

[15] «*Кленсмены*» — роман американского писателя Томаса Диксона (1905).

[16] «*Рождение нации*» (1915) — фильм американского режиссера Дэвида Уорка Гриффита (1875—1948).

[17] *Мельес* Жорж (1861—1938) — французский режиссер, автор первых «феерических» фильмов, в которых применял покадровую съемку и различные трюки. Эйзенштейн познакомился с фильмами Мельеса, когда десятилетним ребенком был во Франции.

[18] *...когда папенька с маменькой разошлись.* — Брак родителей Эйзенштейна — Михаила Осиповича и Юлии Ивановны (урожд. Конецкой) — был расторгнут в 1909 году. Эйзенштейн остался жить с отцом. Об этом эпизоде из его биографии см. «Главку о divorce of pop and mom».

[19] *Бабушка — своеобразная Васса Железнова...* — О своей бабушке по материнской линии — Ираиде Матвеевне Конецкой — Эйзенштейн писал в одном неопубликованном автобиографическом отрывке (1938): «Бабушка моя была типа Вассы Железновой и крайне богомольная. Ее посещали странные монахи из соседней лавры и занимали меня в детстве рассказами о житиях Сергия Радонежского и Александра Невского. Померла она, бия земные поклоны перед большой наружной иконой. Кровоизлияние в мозг случилось с ней на паперти все той же Александро-Невской лавры. И Александр Невский имел еще одно основание запомниться...» (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1176).

[20] *Серебряная рака святого...* — По указу Петра I в 1724 г останки Александра Невского, объявленного православной церковью «святым», были перевезены из Владимира в Петербург, в Александро-Невскую лавру, где и были заключены в серебряный гроб («раку»).

[21] *Магей* — порода кактусов, которая разводится на специальных плантациях в Мексике.

[22] *Хасиенда Тетлапайак* — поместье, где производилась съемка одного из эпизодов фильма «Да здравствует Мексика!»

[23] *Реальная Мексика через десять лет после воображаемой...* — «Воображаемой» Мексикой Эйзенштейн называет инсценировку рассказа Дж. Лондона «Мексиканец» в московском театре Пролеткульта в 1921 г.

[24] *Крэг* Эдуард Гордон (р. 1872) — английский режиссер, художник и теоретик театра. Эйзенштейн познакомился с Крэгом в 1935 г. в Москве.

[25] *Шоу* Бернард (1856—1950) — английский писатель, драматург. Эйзенштейн познакомился с ним в 1930 г. в Англии. Его пьеса «Оружие и человек» (1894) — в русском переводе «Шоколадный солдатик».

[26] *Цвейг* Стефан (1881—1942) — австрийский писатель, автор многих исторических романов-биографий. В архиве Эйзенштейна сохранилось письмо Цвейга от 22 июня 1929 г. о законченной им биографии Фуше.

[27] *...Гималаи старца Драйзера...*— Имеется в виду массивная фигура американского писателя Теодора Драйзера (1871—1945), который был в гостях у Эйзенштейна в Москве в 1927 г.

[28] *Штернберг* Джозеф, фон (р. 1894) — американский кинорежиссер. В 1931 г. голливудские продюсеры передали ему постановку фильма «Американская трагедия», который должен был снимать Эйзенштейн.

[29] *Штрогейм* Эрик, фон (1885—1957) — кинорежиссер и актер, австриец, с 1915 г. работавший в Голливуде.

[30] *Любич* Эрнст (1892—1948) — немецкий кинорежиссер, с 1923 г. — в Голливуде.

[31] *Видор* Кинг (р. 1894) — американский кинорежиссер.

[32] *«Нью-Йоркер»* — американский журнал, в котором печаталась серия очерков под общим названием «Профили».

[33] *Маяковский...*— С В. В. Маяковским Эйзенштейн встречался в 1922—1925 гг. в Москве; оба входили в состав ЛЕФа (Левого фронта искусства). Они очень высоко ценили друг друга. В своих лекциях во ВГИКе Эйзенштейн неоднократно упоминал и цитировал стихи поэта, а В. В. Маяковский на диспуте «Пути и политика Совкино» в 1927 г. назвал Эйзенштейна «нашей кинематографической гордостью».

[34] *Ольша* — ольха (новгородско-псковское произношение). 631

[35] *Дуг* и *Мэри* — имеются в виду Дуглас Фэрбенкс (1884—1939) и его жена Мэри Пикфорд (р. 1894) — популярные актеры американского кино, посетившие СССР в 1926 г.

[36] *Сорбонна* — высшее учебное заведение, основанное в Париже в XIII в., центр научной жизни Франции; стенограмму доклада Эйзенштейна в Сорбонне см. приложение, стр. 545—557.

[37] *Тардье* Андре (1876—1945) — премьер-министр Франции; *Кьяпп* Жан — начальник парижской полиции в период пребывания Эйзенштейна в Париже (1930).

[38] *...контракт в Голливуд...* — Эйзенштейн 30 апреля 1930 г. подписал в Париже контракт с фирмой «Парамаунт».

[39] *Рузвельт* Франклин Делано (1882—1945) — президент США с 1933 по 1945 г.

[40] *Фильм индекс* (Film index) — полный библиографический указатель литературы о кино (Нью-Йорк, 1941, 723 стр. Издан Кинотекой современного искусства).

[41] *... книга мальчика из Риги о кино...* — Имеется в виду книга «The Film Sense», сборник теоретических статей Эйзенштейна, вышедший в различных странах в 1942 г.

[42] *Мюссе* Альфред, *де* (1810—1857) — французский поэт, романист и драматург.

[43] *Каин* — герой одноименной поэмы Байрона (1820).

[44] *Людовик XIV* (1638—1715) — король Франции с 1643 г.

[45] *Давид Копперфильд* — герой одноименного романа (1849) Чарльза Диккенса, здесь — образ одинокого, замученного, страдающего от семейных неурядиц ребенка.

[46] *...блистательной гипотезы Тынянова...* — Тынянов Юрий Николаевич (1894—1943) — советский писатель и литературовед, выступивший в 1939 г. со статьей, в которой высказывал предположение об «утаенной» любви А. С. Пушкина к Е. А. Карамзиной, жене историка Н. М. Карамзина,— чувстве глубоком, драматическом и сохраненном до самой смерти поэта. Среди бумаг А. С. Пушкина был найден, как известно, список женщин, которых любил поэт; имена некоторых из них были зашифрованы (см. книгу П. Губера «Дон-жуанский список Пушкина», Пб., 1923). Здесь же Эйзенштейн говорит о донжуанизме молодого Чаплина («чаплинские орды»).

[47] *Британский музей* — музей в Лондоне, основанный в 1775 г., в котором находятся богатейшие художественные, этнографические и научные коллекции, библиотека, собрание редких рукописей.

[48] *Елизавета I* (1533—1603) — королева Англии с 1558 г. По ее приказанию была заключена в тюрьму и казнена претендентка на английский престол Мария Стюарт (1542—1587), королева шотландская, которая в 1568 г. бежала в Англию от преследования шотландских кальвинистов.

[49] *Виктория* (1819—1901) — английская королева с 1837 г. Правление королевы Виктории было периодом расцвета английского империализма.

[50] *...о многих веках, которые глядят пирамидами на его войска...*— Здесь Эйзенштейн перефразировал слова Наполеона, сказанные им во время египетского похода: «С высоты этих пирамид сорок веков взирают на вас!»

[51] *Стендаль* (Анри Бейль, 1783—1842) — французский писатель.

[52] *Пиранделло* Луиджи (1867—1936) — итальянский новеллист и драматург.

[53] *«История французской революции»* французского историка Франсуа-Огюста Минье (1796—1884) была одной из первых серьезных научных работ в этой области; она была издана в России дважды: второе издание, о котором, по-видимому, идет речь,— Спб., 1889.

[54] *Дюма*-отец Александр (1803—1870) — французский писатель, автор многочисленных исторических романов.

[55] *Анж Питу* — герой одноименного романа А. Дюма-отца.

[56] *Жозеф Бальзамо* — герой романа Дюма-отца «Воспоминания врача» (1848); историческое лицо, был известен под именем графа Калиостро.

[57] *Жилль* Андре — французский карикатурист второй половины XIX в.

[58] *Наполеон III* (1808—1873) — племянник Наполеона I, император Франции с 1852 по 1871 г.

[59] *Золя* Эмиль (1840—1902) — французский писатель, автор многотомной серии «Ругон-Маккары».

[60] *«Пью-пью»* — прозвище французских солдат времен первой мировой войны.

[61] *Нотр-Дам* — имеется в виду собор Парижской богоматери, украшенный изваяниями чудовищ — химер.

[62] *Musée Grevin* (Музей Гревен) — музей восковых фигур в Париже.

[63] *Садо-Якко* — японская драматическая актриса.

[64] *Абд-эль Керим* — вождь риффских племен в Марокко. В 1920—1926 гг. вел успешную борьбу с французскими и испанскими войсками. Но в данном

случае, по-видимому, описка: Эйзенштейн имел в виду Абд-эль Кадира (1807—1883), арабского эмира, прославившегося своей борьбой против французов в Алжире в 1830—1840-е гг.

[65] *Мальмезон* — увеселительный замок около Парижа.

[66] *Жозефина* — Мари Розе (1763—1814), жена Наполеона I.

[67] *Рустем* — слуга Наполеона I.

[68] *Молдин* Билл — современный американский художник-карикатурист.

[69] *Луи Диссе* — Людовик XVII (1785—1795) — сын Людовика XVI *(Луи Сэз)* (1774—1793) и Марии Антуанетты (1755—1793), казненных якобинцами во время французской буржуазной революции. Умер в тюрьме. *Консьержери* — тюрьма в Париже.

[70] *Австриячка* — прозвище, которое народ Франции дал ненавистной Марии Антуанетте, происходившей из австрийской династии Габсбургов. Буквальный перевод каламбура: «Австриячка — та же сука».

[71] *Принцесса де Ламбаль* (1749—1792) — приближенная Марии Антуанетты, казненная незадолго до нее, в сентябре 1792 г.

[72] *Панье* — широкие сборчатые драпировки на юбке (буквально — «корзина»).

[73] *Сансон* — династия палачей XVII—XIX вв. во Франции. Шарль-Анри Сансон гильотинировал Людовика XVI, его сын Анри Сансон был главным палачом во время террора якобинцев и гильотинировал Марию Антуанетту. 633

[74] *Теруань де Мерикур* (1762—1817) — актриса и куртизанка. Выступав во время французской революции на стороне жирондистов.

[75] *... в концлагерях Версаля ...* — имеется в виду Satори, близ Версаля, и ряд других мест, куда версальцы сгоняли десятки тысяч борцов Парижской коммуны после ее разгрома в мае 1871 г.

[76] *Образ этих зонтиков...*— Здесь Эйзенштейн вспоминает эпизод из своего фильма «Октябрь» (1927), когда несколько дам, вооруженных зонтиками, избивают молодого рабочего, пытающегося спастись после расправы над демонстрацией 3 июля 1917 г.

[77] *«Цитадель»* — фильм американского кинорежиссера Кинга Видора «Цитадель» по одноименному роману Арчибальда Кронина; был поставлен в Англии в 1938 г.

[78] *Генерал Бертельс* — генерал-лейтенант Остап Андреевич Бертельс, командующий 20-м армейским корпусом в Риге (до 1908).

[79] *Епископ Альберт* — Альберт фон Буксгевден, рижский епископ с 1199 по 1229 г., кровожадный фанатик, первый вдохновитель «марша на Восток». Учредил в 1202 г. орден меченосцев. После поражения, нанесенного меченосцам в 1234 г. князем Ярославом Всеволодовичем Новгородским, остатки ордена слились 1237 г. с Тевтонским орденом, ответвление которого в Прибалтике называлось Ливонским орденом.

[80] *Озолс* А. М. — курьер М. О. Эйзенштейна.

[81] *... гостиница «Москва»... наискосок от Иверских ворот...* — Гостиница «Москва» построена в 1936 г. по проекту А. В. Щусева на месте торговых лавок, в числе которых была и «Овощная торговля Грибкова». Иверские воро-

та (на Красную площадь) с часовней, в которой была икона «чудотворной» Иверской божьей матери, были снесены в начале 30-х гг.

82 *Рабинович* Исаак Моисеевич (1894—1961) — заслуженный деятель искусств РСФСР, советский театральный художник. В 1933 г. им была оформлена постановка оперы «Евгений Онегин» в Большом театре.

83 *«Гензель и Гретель»* — немецкая народная сказка.

84 *«Гец фон Берлихинген»* — драма Гёте (1773).

85 *«Смерть Валленштейна»* — трагедия Фридриха Шиллера (1799).

86 *«Волшебный стрелок»* — опера Карла Вебера (1821).

87 *«Мадам Сан Жен»* — пьеса Викторьена Сарду (1893).

88 *«Feuerzauberei»* — на русской сцене «Жрица огня».

89 *Труцци* Вильям — один из представителей цирковой династии Труцци, давшей русскому цирку многих дрессировщиков лошадей, цирковых антрепренеров (цирк Труцци) и режиссеров.

90 *В двадцать втором году я вволю «отыгрался»...* — Эти строки интересны как свидетельство влияния цирковых средств и приемов на спектакль «На всякого мудреца довольно простоты», поставленный молодым Эйзенштейном в 1922 г. в театре Пролеткульта.

91 *Пырьев* Иван Александрович (р. 1903) — советский кинорежиссер, народный артист СССР. Начинал свой творческий путь как актер в театре Пролеткульта и театре Вс. Мейерхольда.

92 *Этуали* — звезды *(франц.)*; здесь — артистки кабаре.

93 *Моро ле Жен* (Моро Младший Жан-Мишель, 1741—1914), *Эйзен* Шарль (1720—1778), *Гравело* (Бургиньон) *Юбер* (1699—1773) — французские рисовальщики и граверы.

94 *«Пиноккио»* — старинная итальянская сказка, сюжет которой был использован в кинофильме Уолта Диснея, а также А. Н. Толстым в сказке о Буратино и золотом ключике.

95 *Ни А. Толстого, ни А. Птушко...* — «Золотой ключик» по сценарию А. Н. Толстого был поставлен А. Л. Птушко в 1939 г.

96 *Дисней* Уолт (р. 1901) — американский художник-мультипликатор и режиссер Голливуда. Герои его фильмов Микки-Маус — мышонок, Дональд — утенок, Плутон — пес и другие пользовались большой популярностью.

97 *...корни неприязни к «сюжету» и «анекдоту»...* — Эйзенштейн имеет в виду свои первые фильмы — «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», для которых характерен решительный отказ от традиционных форм «законченного», «закругленного» сюжета, построенного на бытовых связях. Отказ от этих форм (провозглашавшийся Эйзенштейном и в его статьях того периода, был прямо связан со стремлением художника обобщенно выразить новую революционную действительность.

98 *Гибсон* Чарльз Дана — английский художник-иллюстратор начала XX в., создавший модный образ добродетельной молодой женщины. Литографии «Гибсон-герлс» распространялись в виде цветных открыток.

99 *«Punch»* («Панч», «Петрушка») — юмористический английский журнал, основанный в 1841 г., печатавший политические карикатуры.

[100] «Wie sag'ich's meinem Kind?!» («Как мне сказать об этом моему ребенку?!») — эта немецкая фраза встречается в качестве заглавия главок в автобиографических записках Эйзенштейна четыре раза. В данной главке речь идет о «тайне» деторождения, которую скрывали родители от маленького Эйзенштейна. В другой одноименной главке (см. стр. 303 настоящего издания) Эйзенштейн, говоря о «тайне», которую от него скрыл «отец родной», переходит к другой «тайне» — «тайне» творчества, которую скрывал от него «отец духовный» В. Э. Мейерхольд. Заканчивая эту главку утверждением, что лучший способ «скрыть» тайну — это рассказать о ней ученикам, людям, Эйзенштейн тем самым переводит «эту пресловутую формулу — «Wie sag'ich's meinem Kind?!» в совсем другой план, в план раскрытия творческого процесса и рассказа о своем творчестве. Он делает эту фразу своего рода смысловым ключом к автобиографическим запискам, указывая на их основную целенаправленность. Возможно, что эта фраза намечалась им и как предварительное заглавие ко всем мемуарам.

[101] *Лары и пенаты* — лары в римской мифологии — духи-покровители обитаемых людьми мест, покровители семьи; пенаты — духи домашнего благосостояния и довольства.

[102] *...сплошь застроенных папенькой.* —М. О. Эйзенштейн, будучи старшим инженером дорожного управления Лифляндского губернского правления с 1903 по 1917 г., одновременно занимался частной архитектурной практикой.

В современной Риге, в районе ул. Кирова (бывш. Елизаветинская), сохранился целый квартал «эйзенштейновских» домов.

[103] *Сокольская гимнастика* — чешская национальная система гимнастики, созданная в Чехии М. Тыршом. В нее входили упражнения на гимнастических снарядах, вольные движения, гимнастические пирамиды, хороводы и т. п. Сокольская гимнастика получила распространение в 1900-х гг. и в России.

[104] *...разымал на части гигантскую фигуру Александра III...*— В фильме «Октябрь» был воссоздан подлинный факт: демонтаж памятника Александру III в Москве. В фильме этот эпизод превратился в обобщенно-символическое обозначение краха самодержавия.

[105] *Старик Гранде* — персонаж из романа О. Бальзака «Евгения Гранде» (1834).

[106] *...его играл Мочалов...* — В водевиле П. С. Федорова «Аз и Ферт» (1849) роль Мордашева играл не П. С. Мочалов, а А. Е. Мартынов.

[107] *«Луи Ламбер»* — роман О. Бальзака (1837).

[108] *Леви-Брюль* Люсьен (1857—1939) — французский ученый и философ. Эйзенштейн имеет в виду его книги «Первобытное мышление» (М., 1930) и «Сверхъестественное в первобытном мышлении» (М., 1937).

[109] *Фрейд* Зигмунд (1856—1939) — австрийский врач и психолог, создатель учения о «психоанализе». Эйзенштейн в 1920—1930-х годах внимательно относился к фрейдовской теории, ища возможность использовать ее в исследовании процесса зарождения творческого чувства. Вместе с тем Эйзенштейн отдавал себе отчет в односторонности фрейдовского учения. Подробнее об

отношении Эйзенштейна к Фрейду см. комментарий к главе «Цвейг, Бабель, Толлер, Мейерхольд, Фрейд».

[110] *Лоуренс* Давид Герберт (1885—1930) — английский писатель, романист, проводивший в своих произведениях теорию единства человека с природой и проповедовавший возвращение к первобытным, примитивным чувствам и отношениям.

[111] *Доре* Гюстав (1832—1883) — французский художник, известный иллюстратор классиков.

[112] *Синекдоха* — стилистический оборот, состоящий в употреблении большего вместо меньшего, целого вместо части, общего вместо частного и наоборот.

[113] *...елизаветинская трагедия разрослась из первоначальной Revenger's Tragedy...* — В трагедиях на античные темы английские писатели XVI в. часто касались темы отмщения и возмездия (Бен Джонсон, «Катилина» и др.).

[114] *Кальман-Леви* — французский издатель, впервые издавший произведения В. Гюго; сейчас название издательства.

[115] *Пьер Кульвен* — псевдоним французской писательницы Августины Фавр де Кульвен (1838—1913). Роман «Sur la branche» («На ветке») написан в 1904 г.

[116] *Бурже* Поль (1852—1935) — французский писатель, обличавший нравы современного ему общества. Известны его книги «Очерки современной психологии» (1883—1885), «Ученик» (1889) и др.

[117] *Дюма-фис* (сын) Александр (1824—1895) — сын Александра Дюма старшего, романист, драматург. Особенно известна пьеса «Дама с камелиями» (по его же роману), поставленная в 1852 г., «Полусвет» — 1855 г.

[118] *«Сад пыток»* — роман французского писателя Октава Мирбо (1848—1917).

[119] *«Венера в мехах»* — роман австрийского писателя Захер-Мазоха (1836—1895).

[120] *Крафт-Эбинг* Рихард (1840—1902) — немецкий врач-психиатр. Наиболее известна его книга «Psychopathia sexualis» («Половая психопатия»), 1886.

[121] *Пате* — французская фирма «Пате», занимавшаяся продажей киноаппаратов, с 1901 г. приступила к производству фильмов. К 1904 г. агентства фирмы были открыты во многих городах, в 1908—1909 гг. трест «Пате» господствовал во всем мире. Содержание фильмов «Пате» — инсценировка исторических событий и библейских сюжетов.

[122] *...и репрессии Меллер-Закомельских...* — В 1906 г. прибалтийским генерал-губернатором был назначен А. Н. Меллер-Закомельский, уже прославившийся своей карательной экспедицией 1905 г. в Забайкалье; им с большой жестокостью было подавлено революционное движение латышского народа.

[123] *Секвойя* — гигантские хвойные деревья, растущие в Калифорнии, получившие название по имени вождя индейцев племени чероки; называется также вашингтония, или мамонтово дерево.

124 *Шерман* Уильям (1820—1891) — генерал армии Соединенных Штатов во время гражданской войны 1861—1865 гг. *Атланта* — город на юге США (штат Джорджия) — была захвачена армией Шермана во время известного «морского рейда» (1865), сыгравшего решающую роль в победе северян над южанами.

125 *Йеллоустоун* — национальный парк в США (с 1872 г.) на территории штатов Вайоминг, Айдахо и Монтана.

126 *Йосемите* — национальный заповедник в Калифорнии, в горах Сьерра-Невада, включающий Йосемитскую долину и водопад Йосемите. Государственный парк с 1864 г. и национальный заповедник с 1890 г.

127 *...убит Распутин.* — Григорий Распутин, авантюрист, «святой старец», известный своей близостью к Николаю II и царице Александре Федоровне, был убит 18 декабря 1916 г. группой монархистов, возмущенных «дискредитацией» им царской власти.

128 *Встреча с Анной Григорьевной Достоевской...* — А. Г. Достоевская (1846—1918), вдова Ф. М. Достоевского и хранительница его литературного архива, обычно проводила лето в Старой Руссе, где бывал в свое время и Ф. М. Достоевский.

129 *Это совпало с переездом в Питер...* — Эйзенштейн окончил рижское городское реальное училище весной 1915 г. и 30 мая 1915 г. переехал в Петербург, где осенью поступил на первый курс Института гражданских инженеров.

130 *Синг-Синг* — американская тюрьма, которую Эйзенштейн посетил в 1930 г.

131 *...тольтекскими капищами...* — Тольтеки — одна из коренных народностей Мексики. Их государство Толлан со столицей Тула, созданное в IV в. н. э., просуществовало до XI в. Затем тольтеки были оттеснены к югу. Оставили много ценных памятников искусства и архитектуры; оказали большое влияние на культуру майя.

132 *Дольфус* Энгельберт (1892—1934) — австрийский реакционный политический деятель, с 1932 г. — канцлер и министр иностранных дел. Убит гитлеровскими агентами за противодействие политике «аншлюсса» (включения Австрии в состав Германии).

133 *Энкарнасьон* — Воплощение, *Фелисидад* — Счастье, *Соледад* — Одиночество (*испан.*).

134 *Ибаррури* Долорес, по прозвищу Ла Пассионария (р. 1895) — политический деятель международного рабочего движения, в течение многих лет генеральный секретарь Коммунистической партии Испании, вице-президент Международной демократической федерации женщин.

135 *Верховская* Мария Васильевна — жена А. В. Верховского, инженера, начальника службы пути Риго-Орловской ж. д., хорошая знакомая семьи Эйзенштейнов; дом Верховских был одним из культурных светских «салонов» старой Риги, где интересовались театром, музыкой, устраивались елки; маленький Эйзенштейн был частым посетителем этого дома.

[136] *Ван Би* (226—249) — китайский философ, представитель стихийной диалектики. Эйзенштейн цитирует его трактат «Основные принципы Книги Перемен».

[137] *...Декартовой аналитической геометрии...* — Декарт Рене (1596—1650) — французский философ, математик и физик.

[138] *Ван-Гог* Винсент (1853—1890) — французский художник, голландец по происхождению. Письма Ван-Гога к младшему брату являются выдающимся литературным памятником.

[139] *Гульбрансон* Олаф (р. 1873) — немецкий карикатурист, по происхождению норвежец, сотрудник юмористического журнала «Симплициссимус».

[140] *ПЭМ* — псевдоним П. П. Матюнина, художника-карикатуриста, сотрудника юмористических журналов 1910-х гг.

[141] *Моор* (Орлов Дмитрий Стахиевич, 1883—1946) — советский художник, плакатист и график.

[142] *Гарлем* — негритянский квартал Нью-Йорка.

[143] *...недавно допрыгался до... инфаркта ...* — В ЦГАЛИ, в фонде Эйзенштейна, сохранился пригласительный билет на вечер лауреатов Государственных премий 2 февраля 1946 г.; в него вложена записка Эйзенштейна: «Вот тут-то, во время танцев в объятиях Марецкой, ночью, и случился инфаркт миокарда».

[144] *Ривера* Диего (1886—1957) — мексиканский живописец и общественный деятель.

[145] Цитата из Энгельса точно звучит так: «Таким образом, мы видим сперва общую картину, в которой частности пока более или менее стушевываются, мы больше обращаем внимания на ход движения, на переходы и связи, на то, что именно движется, переходит, находится в связи» (Ф. Энгельс, «Анти-Дюринг», Госполитиздат, 1938, стр. 18. Введение).

[146] *Сенсуализм* — здесь чувственность.

[147] *Бардеш* и *Бразильяк* — авторы «Histoire du cinèma» («История кино»), вышедшей в Париже в 1935 г.

[148] *Дорадос* — охранники помещика в Мексике.

[149] *Бекер-Галлери* — выставочный зал в Нью-Йорке.

[150] *...оскопленный вариант* «Que viva Mexico!»...— В 1934 г. на экраны Европы и Америки под названием «Буря над Мексикой» был выпущен продюсером С. Лессером фильм, произвольно смонтированный из материала, снятого Эйзенштейном для фильма «Да здравствует Мексика!». Замысел и стилистика Эйзенштейна в этом фильме были искажены.

[151] *Миссис Айзекс* — редактор американского журнала «Theatre Arts» («Театральные искусства»).

[152] *Пилендер* Константин Карлович — учитель рисования рижского городского реального училища в 1908—1915 гг.

[153] *Отельная бумага* — писчая бумага, бесплатно выдаваемая постояльцам в отелях.

[154] *Декобра* Морис — современный французский писатель, автор бульварных романов.

[155] *Автоматическое письмо* — «автоматическое письмо» или «рисование», в котором не принимает участие сознание пишущего.

[156] *Парнах* Валентин Яковлевич (р. 1891) — поэт, переводчик, балетмейстер. В 1925 г. вышел его сборник стихотворений «Вступление к танцам»; позднее, в 1930-х гг., опубликовал ряд переводов, главным образом испанских и португальских поэтов.

[157] *Хенкин* Владимир Яковлевич (1883—1953) — народный артист РСФСР.

[158] *Оболенский* Леонид Леонидович (р. 1902) — советский кинорежиссер и актер, ученик Л. В. Кулешова, постановщик фильма «Кирпичики» (1925) и др., в 1930-х гг. — ассистент Эйзенштейна по кафедре режиссуры ВГИКа, позднее режиссер Свердловской киностудии.

[159] *Стэн* Анна — русская киноактриса, снимавшаяся в 1920-е годы в фильмах «Девушка с коробкой» (реж. Б. В. Барнет) и «Мой сын» (реж. Е. В. Червяков), позже уехала в Голливуд, где после нескольких безуспешных попыток стать «кинозвездой» бесславно закончила свой творческий путь.

[160] *«Великодушный рогоносец»* Ф. Кромелинка (в переводе И. А. Аксенова) был поставлен В. Э. Мейерхольдом в апреле 1922 г. в Театре актера при Высших театральных мастерских.

[161] *«Мимы Ателлан»* — персонажи римской народной комедии I в. до н. э., чьи изображения с натуралистическими атрибутами сохранились на древних вазах и в скульптурах.

[162] *Пристли* Джон Бойнтон (р. 1894) — английский писатель и драматург.

[163] *Эскин* Михаил Матвеевич (1903—1925) — актер театра Пролеткульта.

[164] *«Синяя блуза»* — вид эстрадного театра, получивший развитие в начале 1920-х гг.; выступления «Синей блузы» были посвящены актуальным вопросам международной и внутренней политики и носили характер инсценированной (живой) газеты. Участники спектаклей носили специальные костюмы — синие блузы.

[165] *Янукова* Вера Дмитриевна (ум. 1939) — актриса театра Пролеткульта и кино. В спектакле «Мудрец» исполняла роль Мамаевой. Лучшая работа Януковой в кинематографе — роль Соньки — Золотой ручки в фильме «Заключенные» (1937).

[166] *Глизер* Юдифь Самойловна (р. 1905) — народная артистка РСФСР, актриса театра им. В. В. Маяковского.

[167] *Жак-Далькроз* Эмиль (1865—1950) — швейцарский музыкант — педагог, композитор, основатель системы ритмической гимнастики.

[168] *...режиссерских мастерских Мейерхольда на Новинском бульваре* — Государственные высшие режиссерские мастерские (ГВЫРМ), организованные под руководством В. Э. Мейерхольда в 1921 г. Эйзенштейн учился в ГВЫРМ до того времени, как выступил с самостоятельной режиссерской работой в театре Пролеткульта (1923).

[169] *Йенг* и *Йинь* (Инь и Янь) — древние восточные символы, обозначающие отрицательное (пассивное) и положительное (активное) начала.

[170] *Нарциссизм* — самовлюбленность, любование собой.

[171] *Аверченко* Аркадий Тимофеевич (1881—1925) — писатель-юморист, редактор журнала «Сатирикон».

[172] *...грохочет А. Ф. Керенский...* — имеются в виду выступления А. Ф. Керенского в июле — августе 1917 г. в ответ на многочисленные требования народных масс принять действенные меры по отношению к корниловцам и кадетам; он всячески защищал их, заявляя, что не станет применять методов террора к своим идейным «противникам».

[173] *Убийство Мирбаха...* — здесь явная ошибка Эйзенштейна. «Петербургская газета» прекратила свое существование 22 ноября 1917 г., и поэтому в редакции не могла идти речь о немецком после Мирбахе, убитом левыми эсерами в июле 1918 г.

[174] *Худеков* Сергей Николаевич (1837—1927) — журналист, издатель «Петербургской газеты», историк русского балета.

[175] *Проппер* Станислав Максимилианович — издатель газеты «Биржевые ведомости» с 1880 по 1917 г. «Биржевые ведомости» были закрыты после Октябрьской революции как типичная буржуазная газета.

[176] *...над сценарием «Девятьсот пятого года»...* — речь идет о сценарии фильма, посвященного первой русской революции, над которым Эйзенштейн работал совместно с Н. Ф. Агаджановой в 1925 г. Часть этого сценария легла в основу фильма «Броненосец «Потемкин».

[177] *...за подписью «Сэр Гэй».*— Свои ранние рисунки Эйзенштейн подписывал Sir Gay (Сэр Гэй), что попросту означало «Сергей». Gay — веселый *(англ.)*

[178] *Делла Белла* Стефано (1697—1764) — флорентийский рисовальщик и гравер, последователь Калло.

[179] *...«Lehr und Wander» годов...*— годов учения и странствований *(нем.)*. Слова эти взяты из романов Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795—1796) и «Годы странствований Вильгельма Мейстера» (1821—1829).

[180] *Бал-мюзетт* — вечера в недорогих кабачках с танцами; первоначально — вечера художников и их «муз» (musettes).

[181] *Гаврош* — персонаж романа В. Гюго «Отверженные» (1862), парижский мальчишка.

[182] *Граучо* — экранный псевдоним Юлиуса Маркса (р. 1895), одного из братьев Маркс, известных комических актеров американского кино. О природе творчества братьев Маркс Эйзенштейн говорит в своем очерке «Charlie the Kid» (1944).

[183] *Тристрам Шэнди* — герой одноименного романа английского писателя Лоуренса Стерна (1713—1768).

[184] *...в издании Павленкова...*— Павленков Флорентий Федорович (1839—1900) — русский прогрессивный издатель, издававший научно-популярные книги и произведения русских классиков для детей.

[185] *«Парерга* и *Паралипомена»* (Афоризмы о житейской мудрости) — книга немецкого философа-идеалиста А. Шопенгауэра (1788—1860).

[186] *Клейст*, Генрих (1777—1811) — немецкий драматург и новеллист.

[187] *Иммерман* Карл Лебрехт (1796—1840)— немецкий писатель, создатель и руководитель театра в Дюссельдорфе (1835—1838).

[188] *Мнение о «сверхмарионетках» Крэга...* — Гордон Крэг, излагая свою теорию театра «единой режиссерской воли», считал, что идеальным воплотителем постановочных замыслов может быть «сверхмарионетка», то есть кукла размером больше человеческой фигуры (наподобие существовавших в культовых зрелищах древнего Востока и Эллады).

[189] *Библиофил Жакоб* — псевдоним Поля Лакруа (1806—1884), французского писателя, автора многочисленных исторических романов и трудов по истории костюма во Франции.

[190] *Понте Веккио* — мост во Флоренции.

[191] *Табарен* Жерар-Антуан (1584—1626) — французский актер и автор так называемых «парадов» и «фарсов» ярмарочного народного театра.

[192] *Орвиетан* — эликсир жизни.

[193] *Буридан* Иоанн — французский философ XIV века.

[194] *Генрих IV* (Наваррский) (1553—1610) — король Франции (с 1589 г.) в период ожесточенной войны католиков и гугенотов.

[195] *Арсен Люпен* — литературный персонаж, «вор-джентльмен», герой романов французского писателя Мориса Леблана («Хрустальная пробка», «813» и др.).

[196] *Жавер* — сыщик, персонаж из романа «Отверженные» В. Гюго, здесь — воплощение закона.

[197] *Фантомас* — персонаж одноименного авантюрного романа французских писателей М. Аллена и П. Сувестра, выходившего отдельными книгами в течение ряда лет. Первые пять книг легли в основу серийного фильма «Фантомас», поставленного в 1913—1914 гг. режиссером Луи Фейядом.

[198] *Феваль* Поль (1817—1887) — французский писатель.

[199] *Кур де Миракль* — Подворье чудес, убежище нищих и калек, описанное в романе В. Гюго «Собор Парижской богоматери».

[200] *Дюрер* Альбрехт (1417—1528) — немецкий художник, яркий представитель Возрождения. Упоминаемый Эйзенштейном «Дневник путешествия в Нидерланды» относится к 1520—1521 гг.

[201] *«Принцесса Мален»* — пьеса М. Метерлинка (1889).

[202] *Маленький Тентажиль* — действующее лицо пьесы М. Метерлинка «Смерть Тентажиля» (1894).

[203] *Сен-Симон* Луи, герцог де Рувруа (1675—1755) — французский политический деятель, писатель, автор многотомных мемуаров.

[204] *Буссенар* Луи-Анри (1847—1910) — французский писатель, автор популярных приключенческих романов.

[205] *Стивенсон* Роберт Льюис (1850—1894) — английский писатель, автор приключенческих романов и новелл («Похищенный», «Остров сокровищ» и др.).

[206] *Монтепен* Ксавье, де — французский писатель середины XIX в., автор многочисленных романов и мелодрам низкого литературного уровня.

[207] *Нат Пинкертон* — вымышленный персонаж — сыщик, «герой» детективных рассказов анонимных авторов, печатавшихся отдельными выпусками.

208 *«Пещера Лейхтвейса»* — бульварный исторический роман анонимных авторов, также выходивший отдельными выпусками.

209 *Кортес* Эрнан (1485—1547) — испанец, завоеватель Мексики.

210 *Капитан Кидд* (1650—1701) — капитан британского флота, ставший пиратом и казненный в Лондоне. По преданию, зарыл в разных местах награбленные сокровища. Такой клад разыскивает герой рассказа Э. По «Золотой жук».

211 *Ибсен* Генрик (1828—1906) — норвежский писатель. Его драмы: «Борьба за престол» (1864), «Бранд» (1865), «Пер Гюнт» (1867), «Кукольный дом» (1879), «Доктор Штокман» (1882), «Росмерсхольм» (1886), «Строитель Сольнес» (1892) и др.; многие из них ставились на русской и советской сцене.

212 *Хаггард* Генри Райдер (1856—1925) — английский писатель, автор исторических и приключенческих романов.

213 *...кажутся пустынным и мертвым Брюгге...* — Брюгге, город во Фландрии, с XIII в. был центром мировой торговли, процветал в XV—XVI вв., но затем ввиду отступления моря потерял свое значение. У Эйзенштейна здесь явная ассоциация с романом бельгийского писателя Ж. Роденбаха «Мертвый Брюгге» (1892).

214 *...мертвым городом Хара-Хото...* — Известный исследователь Центральной Азии Петр Кузьмич Козлов (1863—1935) во время одной из своих экспедиций в 1907 г. обнаружил в пустыне Гоби остатки древнего города Хара-Хото; в 1923 г. им была выпущена книга о своих археологических находках в Хара-Хото.

215 *Везувий* — извержением вулкана Везувий на берегу Неаполитанского залива в 79 г. н. э. засыпаны города Геркуланум и Помпея.

216 *Долина Смерти* находится в Калифорнии, в северной части пустыни Мохаве. Одно из самых жарких мест на земном шаре; дно впадины на 85 *м* ниже уровня моря. Название связано с гибелью партии золотоискателей в 1849 г.

217 *...раскинув руки «андреевским крестом»...* — Эйзенштейн имеет в виду военно-морской флаг царской России — две перекрещивающиеся голубые полосы на четырехугольном белом полотнище (андреевский — от ордена Андрея Первозванного); он хочет сказать, что убитые лежали, широко раскинув руки и ноги.

218 *Толстой* Алексей Николаевич (1883—1945) — советский писатель; с ним Эйзенштейн встречался в конце 1930-х гг.

219 *...после мексиканской травмы...* — Эйзенштейн тяжело пережил отказ американских предпринимателей выслать в СССР для монтажа всю пленку, отснятую им в 1931—1932 гг. (вместе с Г. В. Александровым и Э. К. Тиссэ) для фильма о Мексике.

220 *1932—1935 — самый интенсивный период «учительства».* — В эти годы, после возвращения из-за границы, Эйзенштейн целиком отдался работе во ВГИКе, педагогическому и теоретическому исследованию вопросов кино и общей теории выразительности.

221 *...заделана книга — том I по режиссуре...* — Эйзенштейн в 1940-е годы усиленно работал над книгой по теории кинорежиссуры, предполагая

объединить в ней после переработки все основные свои теоретические изыскания в этой области. Работа осталась незаконченной.

[222] *Отец Иоанн — «Джиованни»... Кронштадтский...* — Иоанн (Сергеев) Кронштадтский — священник Кронштадтского собора. Вокруг него группировались различные кликушеские и мистические элементы, создававшие ему ореол «святости». Был близок к Николаю II и придворным кругам, которые ему всячески покровительствовали. В сатирических журналах эпохи 1905 года, издаваемых Н. Г. Шебуевым (1874—1937), неоднократно высмеивались Иоанн Кронштадтский и его последователи.

[223] *Мейерхольд* Всеволод Эмильевич (1874—1940) — народный артист РСФСР, советский режиссер и театральный деятель, до революции был актером Художественного театра, работал с В. Ф. Комиссаржевской и в Александринском театре. После Октябрьской революции — активный участник строительства советского театра. Эйзенштейн работал с В. Э. Мейерхольдом в 1921—1922 гг. и мог считаться его учеником. В фонде Эйзенштейна сохранилась фотография В. Э. Мейерхольда с его дарственной надписью: «Горжусь учеником, уже ставшим мастером. Люблю мастера, уже создавшего школу. Этому ученику, этому мастеру — С. Эйзенштейну — мое поклонение. 22.VI.1936 г.»

[224] *...справа от него — Сирин, слева — Алконост...* — Алконост и Сирин — сказочные птицы с человеческим лицом: часто изображались в народных лубочных изданиях. 643

[225] *Рубинштейн* Ида (1895—1960) — французская актриса. «*Пизанелла*», написанная для нее пьеса Габриэля Д'Аннунцио, была поставлена в 1913 г. в театре Шатле в Париже В. Э. Мейерхольдом в декорациях Л. С. Бакста.

[226] *...после романса Нины в «Маскараде»...* — к постановке «Маскарад» в Александринском театре в Петрограде в 1917 г. А. К. Глазунов написал музыку. Романс Нины позже получил широкую известность.

[227] *Аксенов* Иван Александрович (1884—1934) — писатель, переводчик, близкий к театральным кругам. Написал неопубликованную до сих пор работу об Эйзенштейне, которая хранится в ЦГАЛИ (ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 2774—2776).

[228] *«Венецианский купец»* (ок. 1595—1600) — пьеса В. Шекспира.

[229] *«Варфоломеевская ярмарка»* (1614) — пьеса английского драматурга Бена Джонсона (1573—1637).

[230] *...о тройной интриге елизаветинцев.* — В пьесах английских драматургов елизаветинской эпохи (XVI в.) сюжет часто строился по трем параллельным линиям.

[231] *В Театр РСФСР Первый вливают театр Незлобина...* — «Театр РСФСР 1-й» был организован в Москве в 1920 г. Художественным руководителем театра был В. Э. Мейерхольд. В 1922 г. с этим театром была объединена труппа бывш. театра К. Н. Незлобина, и театр получил новое название: Театр актера. С 1923 г. он стал именоваться театром им. Вс. Мейерхольда.

[232] *Гоцци* Карло (1722—1806) — итальянский драматург, возродивший в своих фантастических пьесах принципы комедии масок; пьесы Гоцци («Лю-

бовь к трем апельсинам», «Принцесса Турандот», «Король-олень») неоднократно ставились на сценах русского дореволюционного и советского театра.

[233] *Кальдерон* де ла Барка Педро (1600—1681) — один из крупнейших драматургов Испании XVII в.

[234] *...появляются конкретная Рутковская, реальный Синицын, добрый старый Нелидов.*— Здесь упомянуты артисты бывш. театра К. Н. Незлобина, вошедшие в труппу В. Э. Мейерхольда: Бронислава Ивановна Рутковская, Владимир Андреевич Синицын, Анатолий Павлович Нелидов. А. П. Нелидов — артист театра В. Ф. Комиссаржевской, впоследствии работал режиссером в Ленинграде, в театре им. А. С. Пушкина, В. А. Синицын —впоследствии артист МХАТ.

[235] *«Балаганчик»* — речь идет о постановке лирической драмы Александра Блока «Балаганчик», осуществленной В. Э. Мейерхольдом на сцене театра В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге в 1906 г.

[236] *Сапунов* Николай Николаевич (1880—1912) — художник. Оформлял постановки В. Э. Мейерхольда: пантомиму «Шарф Коломбины» в Доме Интермедии, в 1906 г. пьесу А. А. Блока «Балаганчик» и пьесу Г. Ибсена «Гедда Габлер» в театре В. Ф. Комиссаржевской.

[237] *...в три репетиции ставится «Нора».*— Постановка «Норы» Г. Ибсена, осуществленная В. Э. Мейерхольдом весной 1922 г., была примечательна тем, что из режиссерской работы были полностью исключены «кабинетный» и «застольный» периоды (разработка режиссерского плана, репетиции с актерами за столом и т. д.). В. Э. Мейерхольд, несколько раз ставивший до этого «Нору», в совершенстве владел драматургическим материалом пьесы и смог поставить спектакль за три репетиции, в которых с необыкновенной наглядностью выявилась методика его режиссерской работы. Вспоминая об этом, Эйзенштейн говорил: «За эти три репетиции все стало ясно, как [это] делается, совершенно ясно, что знаешь, чего не знаешь, в чем состоит режиссерский труд. От начала до конца весь спектакль был составлен на глазах. Это самая лучшая школа...» (из лекции во ВГИКе 25 сентября 1933 г.).

[238] *Гильбер* Иветт (1868—1948) — французская эстрадная певица, снималась в фильме режиссера Ф. Мурнау «Фауст» в роли Марты (1926).

[239] *Зигфельд* Ф. — американский антрепренер, организовавший в Нью-Йорке «Театр обозрений».

[240] *Мистангет* — французская эстрадная актриса.

[241] *Корнелл* Катрин, *Фонтени* Линн и ее муж *Лундт* Альфред — известные американские актеры.

[242] *Назимова* Алла (р. 1879) — американская актриса, русская по происхождению; одна из популярных «кинозвезд» американского кино 1920-х гг.

[243] *Монтегюс* — французский эстрадный актер.

[244] *Меллер* Ракель — испанская эстрадная певица и актриса; во Франции снималась в главной роли в фильме «Кармен» (1926) режиссера Жака Фейдера.

[245] *Рейнгардт* Макс (1873—1943) — немецкий режиссер, актер и театральный деятель.

[246] *«Рогоносец»* — имеется в виду пьеса Ф. Кроммелинка «Великодушный рогоносец».

[247] *«Гадибук»* — пьеса С. Ан-ского (С. А. Рапопорта), поставленная Е. Б. Вахтанговым в Еврейской студии ГАБИМА (Москва, 1921).

[248] *«Эрик XIV»* А. Стриндберга — спектакль Первой студии МХАТ, поставленный Е. Б. Вахтанговым в 1921 г.

[249] ... *Фрезера — Чехова* и *Фрезера — Вахтангова...* — Фрезер — герой драмы Г. Бергера «Потоп», которая была поставлена Е. Б. Вахтанговым на сцене Первой студии Художественного театра в декабре 1916 г. Сам Е. Б. Вахтангов играл роль Фрезера, разорившегося биржевика; вторым исполнителем этой роли был М. А. Чехов (1891—1955). «Потоп» стал этапным спектаклем для молодой студии Художественного театра.

[250] *«Арагонская хота»* М. И. Глинки была поставлена в 1916 г. балетмейстером М. М. Фокиным на сцене Мариинского театра.

[251] *Карсавина* Тамара Платоновна (р. 1885) — русская балерина.

[252] *Джолсон* Ол (р. 1886) — американский певец, снимавшийся с 1928 г. в первых звуковых фильмах («Певец джаза» и др.).

[253] *Гершвин* Джордж (1898—1937) — американский композитор; его произведения, в частности «Рапсодия в стиле блюз» и опера «Порги и Бесс», широко известны в СССР.

[254] *Барнум* Финеас Тейлор (1810—1891) и *Бейли* Джон — владельцы крупнейших цирков в Америке.

[255] *Примо Карнера* и *Шмеллинг* — знаменитые боксеры.

[256] *Уточкин* Сергей Исаевич (1874—1916) — один из первых русских авиаторов.

[257] *«Парамаунт»* — кинофирма, организованная в США в 1914 г. несколькими предпринимателями во главе с Адольфом Цукором.

[258] *Куган* Джекки (р. 1914) — мальчик-актер, прославился в роли Малыша в одноименном фильме Ч. Чаплина (1921).

[259] *Менухин* Иегуди (р. 1916) — современный американский скрипач-виртуоз.

[260] *Рин-Тин-Тин* — немецкая овчарка, снимавшаяся во многих голливудских фильмах.

[261] *Плевицкая* Надежда Васильевна — популярная исполнительница русских песен.

[262] *Сухомлинов* Владимир Александрович (1848—1926) — военный министр при Николае II. В 1917 г. в Петрограде был судим за государственную измену. Позднее эмигрировал.

[263] *Брусилов* Алексей Алексеевич (1853—1926) — генерал, главнокомандующий Юго-Западным фронтом во время первой мировой войны. Руководил Луцкой операцией русских войск («Брусиловский прорыв»). После Октябрьской революции работал в советских военных органах, был инспектором кавалерии РККА.

[264] *Куропаткин* Алексей Николаевич (1848—1925) — генерал, главнокомандующий русскими войсками во время русско-японской войны. Эйзенштейн мог видеть его в Петрограде в 1917 г., когда Куропаткин, отрешенный

от должности туркестанского генерал-губернатора, переехал на жительство в столицу.

[265] *Ллойд Джордж* Дэвид (1863—1945) — английский политический деятель и дипломат, лидер либералов, в 1916—1922 гг. премьер-министр коалиционного правительства.

[266] *Гарбо* Грета (р. 1905) — одна из самых известных «звезд» американского и европейского кино 1920—1930-х гг.

[267] *Дитрих* Марлен (р. 1902) — немецкая актриса, много снимавшаяся в Голливуде. Американцы прозвали ее «Legs«» («Ноги») за красоту ног.

[268] *«И наутро проснулся знаменитым»* — слова Байрона после выхода в свет его «Чайльд-Гарольда».

[269] *Антейль* Жорж (р. 1900)—французский композитор, жил в Америке.

[270] *Нильсен* Аста (р. 1883) — датская киноактриса.

[271] *Альварес дель Вайо* Хулио (р. 1891) — член революционного правительства Испанской республики (1936), впоследствии — посол испанского республиканского правительства в Мексике.

[272] *Схватки с руководством Пролеткульта...* — Об этом Эйзенштейн подробно рассказал в беседе с корреспондентом журнала «Кино-неделя» и в своих письмах в редакцию этого журнала (1925, № 4—10).

[273] *Малевич* Казимир Северинович (1878—1935) — художник, представитель беспредметного искусства (супрематизма). Одно время возглавлял Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС).

[274] *Рапповская ватага.* — РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей) — литературная организация, существовавшая с 1925 по 1932 г. Вначале сыграла некоторую положительную роль в консолидации сил молодой советской литературы, но позднее ее руководители допустили ряд серьезных идейно-политических ошибок, насаждали сектантство, групповщину, занимались дискредитацией ряда советских писателей. Эйзенштейн выступал против многих рапповских лозунгов, против стремления рапповского руководства подчинить своему влиянию советскую кинематографию. РАПП был ликвидирован постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г.

[275] *Аплодисменты в Большом театре...*—Просмотр фильма «Броненосец «Потемкин» в Большом театре в Москве состоялся 26 декабря 1925 г.

[276] *Майзель* Эдмунд — немецкий композитор, в 1920-х гг. писавший музыку к советским немым кинофильмам.

[277] *Эрмлер* Фридрих Маркович (р. 1898) — советский кинорежиссер, народный артист СССР.

[278] *Энсор* Джемс (1860—1949) — бельгийский художник.

[279] *Босх* Иеронимус (по прозвищу ван Акен, ок. 1450—1516) — нидерландский живописец, изображавший чудовищ в сценах ада, Страшного суда, искушения св. Антония и др.

[280] *Шмен де Дам* — место ожесточенных боев в дни первой мировой войны под Парижем.

[281] *«Будем как солнце...»* — заглавие книги поэта К. Д. Бальмонта (1867—1942), вышедшей в 1903 г. и ставшей как бы одним из литературных манифестов русских символистов.

[282] *Муссинак* Леон (р. 1890) — французский писатель, историк и теоретик кино, автор книги «Советское кино» (1928).

[283] *Алланди* Р. — французский политический деятель, погибший во время оккупации Франции гитлеровской Германией.

[284] *Ажан* — французский полицейский.

[285] *Сюрреализм* — течение, зародившееся в начале 1920-х гг. среди «левой» молодежи. Сюрреалисты провозглашали в художественном творчестве примат подсознания, интуиции, «автоматического письма» и рисунка, якобы свободных от контроля разума и создающих таким образом некую новую «сверхреальность». На рубеже 1930-х гг. группа сюрреалистов во главе с Луи Арагоном и Полем Элюаром основала журнал «Сюрреализм на службе революции», а затем и вовсе порвала с сюрреализмом, выродившимся в откровенно реакционное направление в буржуазном искусстве.

[286] *Кальвин* Жан (1509—1594) — крупный деятель Реформации, основатель кальвинизма, религиозный фанатик.

[287] *Савонарола* Джироламо (1452—1498) — итальянский монах, гневный обличитель папства и церкви. Сожжен как еретик.

[288] *Боссюэ* Жан Бенинь (1627—1704) — французский проповедник и писатель, поборник восстановления единства церкви.

[289] *Гамбетта* Леон-Мишель (1838—1883) — французский общественный деятель, выдающийся оратор.

[290] *Рошфор* Виктор-Анри (1830—1913) — французский публицист; в годы, предшествовавшие Парижской коммуне,— автор блестящих памфлетов против Наполеона III, в последние годы жизни — реакционер.

[291] *Арго* — жаргон, язык какой-либо общественной группы, отличный от общелитературного языка; в данном случае — парижский жаргон.

[292] *«Американский юмор».*— Книга Констанс О'Рурк «Американский юмор» вышла в 1931 г.

[293] *«Несть ни эллина, ни иудея»* — выражение из послания апостола Павла; здесь употребляется в смысле: все люди равны.

[294] *Рембо* Артюр (1854—1891) — французский поэт, считается одним из предшественников сюрреалистической поэтики.

[295] *«...для вашей истории...»* — здесь идет речь о решении французского правительства в 1930 г. выслать Эйзенштейна из Франции в связи с его выступлением в Сорбонне.

[296] *Довгалевский* Валерьян Савельевич (1885—1934) — советский государственный деятель, дипломат. В 1927—1934 гг. полномочный представитель СССР в Париже.

[297] *... дело с исчезновением генерала Кутепова...*— Генерал Кутепов, один из сподвижников Деникина, возглавлял во Франции белоэмигрантские организации. В 1930 г. исчез. Белоэмигрантские газеты подняли провокационную кампанию по обвинению советского полпредства в убийстве Кутепова.

[298] *...слова небезызвестного француза...*— имеются в виду слова Вольтера: «Если бы бога не было, его следовало бы выдумать».

[299] *Снимается маленький музыкальный фильм...*— В 1930 г., находясь с Эйзенштейном во Франции, Г. В. Александров и Э. К. Тиссэ сняли коротко-

метражный звуковой фильм «Сентиментальный романс» (впоследствии пресса очень часто приписывала этот фильм самому Эйзенштейну).

[300] *Колдуэлл* Эрскин (р. 1903) — американский писатель, автор реалистических романов о тяжелой жизни фермеров и батраков. Роман «Табачная дорога» написан в 1932 г.

[301] *Пенлеве* Жан (р. 1902) — сын математика и политического деятеля Поля Пенлеве, известный постановщик научно-популярных фильмов. В послевоенные годы стал видным деятелем французских и международных творческих организаций научно-популярного кино.

[302] *Киш* Эгон Эрвин (1885—1948) — немецкий журналист и писатель, коммунист. Автор книги «Неистовый репортер» и др.

[303] *Монзи* Анатоль (р. 1876) — французский сенатор, известный своими симпатиями к Советскому Союзу.

[304] *Сюрте Женераль* (Sûreté General) — французская охранка.

[305] *Меня интересует проблема религиозного экстаза как частная проблема пафоса.* — Пафос и патетическое выражение эмоций были для Эйзенштейна частными проблемами теории выразительности, над которой он работал в течение многих лет, привлекая широкий исторический материал.

[306] *Лойола* Игнатий (1491—1556) — основатель ордена иезуитов, наиболее реакционной организации католической церкви. «Духовные упражнения» — тщательно им разработанная система иезуитского воспитания.

[307] *Лурд* — город во Франции, известный своими «святыми» целебными источниками. Бернадетта *Субиру*, о которой Эйзенштейн пишет ниже, — четырнадцатилетняя послушница, которой якобы «явилась» богоматерь, — была провозглашена католической церковью святой в 1933 г.

[308] *Экс вото* (ex voto — по обету (*лат.*) — изображения различных предметов и частей тела из фарфора, дерева, серебра и т. д., подвешиваемые к изображениям святых. Предметы символически выражали просьбу молящегося.

[309] *Лоретки* — жительницы квартала Нотр-Дам де Лоретт в Париже, нарицательное имя молодых элегантных женщин легкомысленного поведения.

[310] *...стрелял или не стрелял Карл IX в гугенотов.* — При Карле IX (король Франции с 1560 по 1574 г.) происходили гонения на гугенотов (протестантов), разразившиеся бойней в Париже («Варфоломеевская ночь») 24 августа 1572 г. Сам Карл IX стрелял в гугенотов.

[311] *Дрейфусары* — защитники французского офицера Дрейфуса, несправедливо обвиненного в шпионаже в пользу Германии в 1894 г. Золя называл дело Дрейфуса «омерзительным» и горячо выступал против несправедливости суда в открытом письме к президенту республики Феликсу Фору (1898).

[312] *Мальро* Андре (р. 1895) — французский писатель.

[313] *Ланжевен* Поль (1872—1946) — французский ученый-физик.

[314] *Ивенс* Йорис (р. 1898) — современный голландский кинорежиссер, выдающийся мастер документального кино, лауреат Международной премии Мира (1955 г.)

[315] *...лошадки Минг и Танг...* — маленькие статуэтки лошадей, обнаруженные в старинных китайских захоронениях эпохи династии Тан (618—907) и Мин (1368—1644).

[316] *Ке д'Орсэ* — набережная Сены, где находится министерство иностранных дел Франции.

[317] *Дадаизм* — возникшее в Швейцарии в конце первой мировой войны формалистическое течение, провозгласившее отрицание всех норм эстетики, морали, содержания в искусстве и демонстративно назвавшее себя случайным, ничего не значащим словом «да-да», взятым из детского лексикона.

[318] *Пикассо* Пабло (р. 1881)— выдающийся испанский художник и общественный деятель, живущий во Франции. В 1944 г. вступил в ряды Коммунистической партии Франции. Нарисованная им для парижского Всемирного конгресса защиты мира голубка стала международным символом движения сторонников мира. Лауреат Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами».

[319] *Стайн* Гертруда (1874—1946) — американская писательница, жившая во Франции.

[320] *...Тактилизм — фейерверк Маринетти...*— Маринетти Филиппо Томмазо (1876—1944) — итальянский писатель, позднее глава футуризма фашист, реакционный защитник политики империализма, проповедник разрушения классической культуры. Тактилизм (лат. tactilis — осязаемый) или тактильные ощущения — один из видов кожных ощущений. Маринетти проповедовал «тактилизм» в искусстве.

[321] *Эрнст* Макс (р. 1891) — немецкий художник, сюрреалист.

[322] *Бунюэль* Луис (р. 1900) — испанский кинорежиссер, в 1920—1930-х гг. работал во Франции, с 1947 г. — в Мексике. В начале творческого пути примыкал к сюрреалистическому движению (фильмы «Андалузский пес», 1928; «Золотой век», 1930), затем в его творчестве берет верх острый, обличительный реализм с элементами натурализма («Люди без хлеба», 1932; «Забытые», 1949; «Назарянин», 1959; «Виридиана», 1961, и др.).

[323] *«Любовник леди Чаттерлей»* — роман Д. Г. Лоуренса (1928).

[324] *«Улисс»* — роман Д. Джойса (1922), посвященный изображению подсознательной психики человека.

[325] *...странным американским авторам середины прошлого столетия...*— Перечисляются американские писатели: Фенимор Купер (1789—1851), Эдгар По (1809—1849), Натаниэль Хауторн (Готорн) (1804—1864), Герман Мелвилл (1819—1891) и Уолт Уитмен (1819—1892).

[326] *Мильеран* Александр (1859—1943) — французский политический деятель, первый «социалист» в буржуазном правительстве Вальдек-Руссо (1899—1902).

[327] *«Веселая вдова»* — фильм Э. Любича (1934) по одноименной оперетте Ф. Легара.

[328] *Клемансо* Жорж Бенжамен (1841—1929) — французский реакционный политический деятель.

[329] *Кинг* Генри (р. 1892) — американский кинорежиссер.

[330] *...«большой четверки» версальской эпохи.* — Так называли представителей четырех «великих держав» на Версальской конференции 1919 г.: Ж. Клемансо (Франция) В. Вильсон (США), Ллойд Джордж (Англия) и В. Орландо (Италия).

[331] *Хауз* Эдуард М. (1858—1938) — американский политический деятель, дипломат и писатель.

[332] *Штреземан* Густав (1878—1929) — германский политический деятель, канцлер с 1923 г. и министр иностранных дел с 1923 по 1929 г.

[333] *Кассандра* — дочь царя Трои Приама; обладала пророческим даром, но согласно проклятию богов, никто не верил в ее предсказания.

[334] *«Много, друг Горацио...»* — неточно цитируемые слова Гамлета из одноименной трагедии В. Шекспира.

[335] *Лао Тце* (Лао Цзэ) — китайский философ VI в. до н. э.

[336] *Пеллико* Сильвио (1789—1854) — итальянский писатель, связанный с движением карбонариев. Был приговорен в 1820 г. к пятнадцати годам тюремного заключения.

[337] *Фигнер* Вера Николаевна (1852—1942) — русская революционерка-народница; находилась двадцать лет в тюремном заключении в Шлиссельбургской крепости, с 1884 по 1904 г.

[338] *Сакко* Николо (1891—1927) и *Ванцетти* Бартоломео (1888—1927)— итальянские рабочие, властями штата Массачузетс (США) были ложно обвинены в грабеже и убийстве, провели семь лет в тюрьме (1920—1927) и затем были казнены на электрическом стуле.

[339] *Дитерле* Вильгельм (р. 1893) — немецкий актер в театре Рейнгардта, затем кинорежиссер в США. Поставил ряд биографических фильмов, в том числе «Жизнь Эмиля Золя» (1937).

[340] *Отель Рамбулье* — музей в Париже.

[341] *«Чертов остров»! Три процесса!.. Бегство Золя!* — В этом абзаце Эйзенштейн перечисляет все основные факты процесса Дрейфуса. Дрейфус был первый раз осужден французским военным судом в 1894 г., приговорен к пожизненной каторге и отправлен в Кайенну (Чертов остров); в 1898 г. военный суд снова рассмотрел дело Дрейфуса и оправдал Эстергази, который и был настоящим шпионом; в 1898—1899 гг. дело Дрейфуса в третий раз было рассмотрено военным судом — приговор Дрейфусу был значительно смягчен, а затем он был «помилован» президентом. В защиту Дрейфуса выступили многие французские писатели и общественные деятели (Анатоль Франс, Эмиль Золя, Клемансо и др.). Золя, опубликовавший открытое письмо в защиту Дрейфуса («Я обвиняю»), был привлечен к суду и вынужден был уехать в Англию. *Таинственное бордеро* — фальсифицированный документ, на основании которого был осужден Дрейфус.

[342] *Марло* Кристофер (1564—1593) — английский драматург, подвергавшийся преследованиям со стороны правительства.

[343] *...с этим итальянским фашистом...* — имеется в виду Маринетти.

[344] *Перришон* — герой комедии «Путешествие Перришона» французского комедиографа Эжена-Мари *Лабиша* (1815—1888).

[345] *Бернар* Сара (1844—1923) — французская драматическая актриса.

[346] *Дузе* Элеонора (1859—1924) — итальянская трагическая актриса.

[347] *Режан* Габриэль (1856—1920) — французская драматическая актриса.

[348] *Иошивара* — район увеселительных заведений в Токио.

[349] *Арьер-ложи* — комнаты позади лож.

[350] *«Театр Клары Газуль»* — произведение Проспера Мериме (1803—1870), вышедшее в 1825 г. под вымышленным именем испанской актрисы Клары Газуль. Сборник состоял из пяти пьес. В 1830 г. Мериме добавил ко второму изданию сборника пьесы: «Случайность» и «Карета святых даров».

[351] *Луисезики* — так Эйзенштейн называет стулья в стиле эпохи Людовика XVI (Луи Сез).

[352] *Фишка* (la Fiche) — регистрационная карточка, личное дело *(франц.)*.

[353] *Виконт де Бражелон* — герой одноименного романа А. Дюма-отца и ряда других романов

[354] *Мосье Шарлюс* — герой романов французского писателя М. Пруста.

[355] *Дрейер* Карл (р. 1889) — датский кинорежиссер, поставивший во Франции фильм «Страсти Жанны д'Арк» (1928).

[356] *Ганс* Абель (р. 1889) — французский кинорежиссер.

[357] *Понсон дю Террайль* Пьер-Алексис (1829—1871) — французский писатель, автор многотомных приключенческих романов.

[358] *Петэн* Анри-Филипп (1856—1951) —маршал, французский реакционный политический деятель.

[359] *Мата-Хари* — немецкая шпионка периода первой мировой войны. В кино в роли Мата-Хари снимались Марлен Дитрих и Грета Гарбо.

[360] *«Останови рассвет»* — американский фильм (1941 г., режиссер Р. Лейсон) с участием французского актера Шарля Буайе.

[361] *Квота* — определенная норма; здесь имеется в виду ежегодное количество эмигрантов, получающих разрешение на въезд в Америку.

[362] *Манхаттан* — остров, на котором расположена центральная часть Нью-Йорка.

[363] *Гувер* Герберт (р. 1874) — президент США в период промышленного кризиса (1928—1933).

[364] *Даго* — презрительное прозвище мексиканцев.

[365] *Сен Жюст* Луи-Антуан (1767—1794) — революционный журналист, соратник Робеспьера; казнен вместе с ним.

[366] *Обераммергау* — деревня в Австрии; в ней (начиная с 1634 г.) даются театральные представления на религиозные темы (мистерии, «страсти Христовы»).

[367] *...пробовался Пудовкин на роль Пимена...* — При подготовке фильма «Иван Грозный» предполагалось, что роль архиепископа новгородского Пимена будет играть В. И. Пудовкин. Однако впоследствии роль Пимена была поручена А. А. Мгеброву, В. И. Пудовкин же выступил в эпизодической роли Николы Большого Колпака.

[368] *... гипсовая копия с неаполитанского Андрогина...* — Подлинная скульптура Андрогина (существа, совмещающего мужское и женское начала) работы неизвестного скульптора находится в Риме, в вилле Боргезе.

[369] *Кавальканти* Альберто (р. 1897) — бразильский кинорежиссер, долгое время работавший во Франции и в Англии.

370 *«Дон-Кихот»* — фильм, поставленный немецким режиссером Г. В. Пабстом в 1933 г. с участием Ф. И. Шаляпина.

371 *...снятым по ходу «Псковитянки»...* — Фильм «Псковитянка» с участием Ф. И. Шаляпина вышел на экран 20 октября 1915 г. (режиссер А. И. Иванов-Гай).

372 *Колетт* Габриэль Сидони (1873—1954) — французская писательница.

373 *Пале-Рояль* — дворец, построенный в Париже в 1629—1636 гг. для кардинала Ришелье.

374 *«Человеческая комедия»* — название серии романов О. Бальзака.

375 *Нерваль* Жерар де (1808—1855) — французский поэт.

376 *Дебюкур* Луи-Филибер (1755—1832) — французский художник, автор цветных гравюр.

377 *Сунамитки...* — одно из разговорных обозначений парижских проституток.

378 *Демулен* Камиль (1760—1794) — французский политический деятель, журналист, сторонник Дантона; 5 апреля 1794 г. казнен по приговору Революционного трибунала.

379 *Спектакль «Взятие Бастилии» Ромена Роллана...* —Постановка пьесы Ромена Роллана «Взятие Бастилии» была осуществлена Эйзенштейном в апреле 1920 г. в Великих Луках, в драматической студии при гарнизонном клубе. В архиве Эйзенштейна сохранились его режиссерские разработки к этой постановке (ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 738).

380 *Филипп Эгалите* — Луи-Филипп-Жозеф (1747—1793), французский политический деятель, представитель младшей ветви династии Бурбонов.

381 *Кокто* Жан (р. 1889) — французский писатель, кинорежиссер, критик и художник, член Французской Академии; автор упоминаемого дальше романа «Несносные дети» («Les enfants terribles», 1929).

382 *Пентаграмма* — магический знак, который считался защитой от злых духов.

383 *Тулуз-Лотрек* Анри (1864—1901) — французский живописец и график. Изображал главным образом жизнь парижских театров и цирка, публичные балы, кабаре, скачки. Написал в 1894—1898 гг. серию портретов актрисы Иветт Гильбер.

384 *Паскен* (1885—1930) — французский художник.

385 *«Дом Телье»* — новелла Ги де Мопассана; здесь — дом терпимости.

386 *«Руки Орлака»* — немецкий экспрессионистический фильм реж. Роберта Вине с Конрадом Вейдтом в главной роли (1925).

387 *Молодой аннамит* — уроженец Аннама (прежнее название современного Вьетнама).

388 *...для новой транскрипции «Шарфа Коломбины»...*—В 1922 г. Эйзенштейн работал вместе с С. И. Юткевичем над сценарием пантомимы «Шарф Коломбины» для театра Н. Фореггера. Постановка осуществлена не была. В архиве Эйзенштейна сохранились его режиссерские наброски (ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 815).

389 *Буколическая встреча* — здесь безмятежная, идиллическая.

390 *Арагон* Луи (р. 1897) — французский поэт и писатель, участник

Сопротивления, член ЦК Компартии Франции. В молодости вместе с Полем Элюаром, Жоржем Садулем примыкал к сюрреалистическому направлению в искусстве, затем порвал с ним.

391 *Элюар* Поль (1895—1952) — французский поэт, деятель Сопротивления, лауреат Международной премии мира (1953 г.)

392 *...на «конгрессе независимых фильмов»...* — Имеется в виду Международный конгресс независимых кинематографистов в Ла-Сарразе в Швейцарии в 1929 г.

393 *Ларусс* Пьер (1817—1875) — французский лексикограф; однотомный энциклопедический словарь «Ларусс», впервые изданный его наследниками в 1895 г., выдержал более восьмидесяти изданий.

394 *«Эмпайр Стейт Билдинг»* — самый высокий небоскреб Нью-Йорка.

395 *...взбешенных тартаренов...* — Тартарены — нарицательное имя от «Тартарена из Тараскона» А. Доде. Здесь, по-видимому, имеется в виду тучность.

396 *Расин* Жан (1639—1699) — французский драматург, писавший трагедии на античные сюжеты.

397 *Корнель* Пьер (1606—1684) — французский драматург.

398 *Коклен Старший* Констан (1841—1909) — французский актер.

399 *Дебюро* Гаспар (1786—1846) — французский пантомимный актер, чех по происхождению, выступал с 1819 г. в Парижском театре канатных плясунов (Фюнамбюль); прославился созданием мимического образа Пьеро. 653

400 *Кики* — псевдоним известной в 1920-х гг. французской натурщицы Алисы Прин.

401 *Сакре-Кер* — храм Сердца Христова на Монмартрском холме в Париже.

402 *«Bon Dieu séries» (франц.)* — идиоматическое выражение, означающее различные церковные сувениры, которые продаются верующим в католических церквах.

403 *«Au lapin agile»* («Ловкий кролик») — название кабачка, где собирались писатели и художники.

404 *Брюан* Аристид (1851—1925) — французский поэт, сатирик, основатель поэтических кабаре, автор песен о Париже, написанных на арго.

405 *La Villette* (Ла-Виллет) — район Парижа, в котором сосредоточено много фабрик и складов и находятся самые обширные в Париже бойни.

406 *Грирсон* Джон (р. 1898) — английский кинорежиссер-документалист, теоретик и продюсер, организатор документального кино в Англии.

407 *«Еврей Зюсс»* — роман Л. Фейхтвангера (1925).

408 *«Возвращение»* — роман (1931) немецкого писателя Э. М. Ремарка (р. 1898).

409 *«Гранд-Отель»* — американский фильм по роману Вики Баум, в котором снималась Грета Гарбо.

410 *«Ким»* — роман Р. Киплинга (1901).

411 *Кафе-консеры* — кафе с эстрадой для музыки и выступлений артистов в Париже.

412 *«Фауст»* — фильм немецкого режиссера Ф. Мурнау (1926).

413 *«Принцесса Грева»* (1895) — пьеса французского драматурга Эдмонда Ростана (1868—1918).

414 *Малларме* Стефан (1842—1898) — французский поэт-символист.

415 *Робида* Альбер (1848—1926) — французский художник и писатель-юморист.

416 *...одноактный Шоу...*— имеются в виду одноактные пьесы Б. Шоу «Генерал Бонапарт» (или «Полководец»), «Красная императрица» и др.

417 *Сарсе* Франциск (1828—1899) — французский театральный критик.

418 *Ксанроф Л.* — сочинитель текстов песен для Иветт Гильбер, известный французский юморист, издавался в СССР.

419 *Стейнлен* Теофиль (1859—1923) — французский художник-график.

420 *Когда-то Миклашевский... ставший невропастом...*— Миклашевский Константин Михайлович — артист петроградских театров, невропаст (актер, управляющий марионетками при помощи нитей), автор книги об итальянской комедии масок.

421 *Как мистики в начале «Балаганчика».*— В пьесе А. А. Блока «Балаганчик» (1906) в числе действующих лиц значатся «мистики обоего пола в сюртуках и модных платьях» — явно пародийные образы представителей русского символизма.

422 *Истекает срок малинового билета.*— В архиве Эйзенштейна сохранилось извещение парижской полицейской префектуры от 14 марта 1930 г. об ограничении срока его пребывания в Париже, отпечатанное на красном бланке (ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 463).

423 *«На западном фронте без перемен»* (1929) — роман немецкого писателя Э. М. Ремарка.

424 *Гюисманс* Жорис Карл (1848—1907) — французский романист, автор декадентских романов «Наоборот», «Там, внизу» и др. К концу жизни стал ревностным католиком, жил в бенедиктинском монастыре; в 1897 г. был избран президентом Академии Гонкуров.

425 *Завтра истекает мой срок...*— Эйзенштейн выехал из Франции в США 8 мая 1930 г. на пароходе «Европа».

426 *...Ришелье и Мазарини, Букингемы и Анны Австрийские...* — Здесь Эйзенштейн упоминает активных участников политической жизни Франции XVII в. Ришелье Арман Жан Дюплесси (1585—1642) — кардинал, первый министр Людовика XIII с 1624 г.; Мазарини Жюль (1602—1661) — кардинал, папский нунций во Франции, преемник Ришелье с 1642 г.; Букингем Джордж Виллерс (1592—1627) — герцог; Анна Австрийская (1601—1666) — королева Франции, жена Людовика XIII, с 1643 г. регентша при малолетнем Людовике XIV; главным правителем в это время был Мазарини. Все эти лица являются персонажами романов А. Дюма «Три мушкетера» и «Двадцать лет спустя».

427 *Дизраэли* Бенджамин, лорд Биконсфилд (1804—1881) — английский государственный деятель, писатель. В своих романах «Вивиан Грэй» (1826), «Конингсби» (1844) и др. Дизраэли заранее наметил ту программу, которую впоследствии проводил в своей политике.

[428] *«Андалузский пес»* — короткометражный фильм, поставленный Луисом Бунюэлем совместно с художником Сальвадором Дали в 1928 г. Программное произведение сюрреализма в кино.

[429] *... беспредметные безделушки Кавальканти и Ман Рэя...* — по всей вероятности, речь идет о фильмах А. Кавальканти: «Только время» (1926), «Маленькая Лили» и «Безглазый поезд» (1927), в основе которых лежал субъективный монтаж документального материала. Фильмы Ман Рэя «Эмак Бакиа» (1926) и «Морская звезда» (1927) представляли собой сочетание различных зрительных образов, близкое к абстракционизму.

[430] *... эксперименты Рихтера, Рутмана, Эггелинга...* — Ганс Рихтер и Вальтер Рутман (Германия) и Викинг Эггелинг (Швеция) создали в начале 1920-х гг. ряд абстрактных мультипликаций; затем Рихтер и Рутман перешли к постановке фильмов, построенных на ритмическом монтаже документального материала.

[431] *... новейшая из картин Йориса Ивенса* — по-видимому, здесь говорится о фильме «Дождь» (1929).

[432] *Паладины* (*лат.* — «придворный») — так называли рыцарей, верных даме или своей вере; позже так стали называть людей, беззаветно преданных какой-либо идее или человеку.

[433] *Монтегю* Айвор (р. 1898) — английский публицист и критик, лауреат Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами».

[434] *...лондонского контрпроцесса...* — В противовес организованному Г. Герингом в 1933 г. в Лейпциге процессу над болгарским коммунистом Г. Димитровым представители прогрессивной части английской интеллигенции собрались в Лондоне на «контрпроцесс», который разоблачил фашистскую провокацию с поджогом рейхстага.

[435] *Буисуннуз* Жанин — современная французская журналистка.

[436] *Эшарп* — перевязь *(франц.)*.

[437] *Балаш* Бела (1884—1948) — венгерский писатель, коммунист, сценарист и теоретик кино; в 1920—1930 гг. жил в Москве, выступал со статьями в советской кинопечати. У Эйзенштейна имеется статья «Бела забывает ножницы», в которой он выступает с критикой ряда теоретических положений Бела Балаша.

[438] *Труссо* — сундучок с приданым девушки или вообще приданое *(франц.)*.

[439] *Вайян-Кутюрье* Поль (1892—1937) — французский политический деятель и публицист, редактор газеты «Юманите».

[440] *... сборник боевых статей Муссинака...* — имеется в виду сборник «La Cinéma Soviétique» («Советское кино»), Paris, 1928.

[441] *«...волнуяся, как море-окиян»* — цитата из «Бориса Годунова» А. С. Пушкина (монолог Пимена).

[442] *Отто Эч* — Кан Отто, известный американский миллионер.

[443] *В поисках автора* — парафраз названия пьесы Л. Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора».

[444] *Гейнсборо* Томас (1727—1788) — английский живописец.

[445] *Рембрандт* Харменс ван Рейн (1606—1669)—голландский художник.

[446] *Эль Греко* (Доменико Теотокопули, 1541—1616) — испанский живописец, по происхождению грек.

[447] *Супервайзеры* — администраторы, директоры частных кинофирм в Америке, то же что и продюсеры.

[448] *«Остров слез»* — Элис Айленд, остров, где содержались эмигранты до получения от иммиграционных властей США разрешения на въезд в Америку.

[449] *«Шильонский узник»* — поэма Д. Байрона (1816). Ее тема — переживание узника, находящегося в строгом одиночном заключении в Шильонском замке, откуда открывается замечательный вид на Женевское озеро. В данном случае — Г. В. Александров, находящийся на «Острове слез», откуда виден Нью-Йорк.

[450] *Монтенегро* Роберто — современный мексиканский художник, автор фресок.

[451] *Бруссон* Жан-Жак — секретарь А. Франса с 1902 по 1909 г. В своих книгах «Анатоль Франс в туфлях и в халате» и «Из Парижа в Буэнос-Айрес», вышедших после смерти Франса, опубликовал острые и злые дневниковые записи о «частной жизни» великого писателя.

[452] *...сборник очерков Альбера Лондра...*— Книга французского журналиста Альбера Лондра о торговле белыми рабынями («Позорное ремесло» — в русском переводе) описывает вербовку в Европе женщин для проституции в Буэнос-Айрес.

[453] *Сикейрос* Давид Альфаро (р. 1896) — современный мексиканский художник, коммунист, автор ряда монументальных росписей.

[454] *Никель-Одеоны* — первые кинотеатры в Америке в 1907—1912 гг., вход в которые стоил один никель — 5 центов.

[455] *«Чанг»* — американский документальный фильм М. Купера и М. Шедзака (1927).

[456] *Оффис Хэйса.*— Хейс — в 1930-е гг. главный директор почты в Голливуде, на обязанности которого лежал и просмотр выпускаемых фильмов с цензурной точки зрения. Здесь имеется в виду голливудская цензура.

[457] *Комитет Фиша* — комиссия конгресса по цензуре фильмов в США, известная перед второй мировой войной своей реакционной деятельностью.

[458] *Гросс* Георг (р. 1893) — немецкий художник-график

[459] *Комплекс неполноценности* — понятие, введенное Альфредом Адлером, учеником З. Фрейда. Он считал внутренний протест против собственной неполноценности основой формирования личности и характера.

[460] *«Марокко»* — американский фильм режиссера Д. Штернберга с участием Марлен Дитрих и Гери Купера (1930).

[461] *Купер* Гери Фрэнк Джеймс (1901—1960) — американский киноактер.

[462] *Беллинг* Томас — современный американский скульптор.

[463] *Банкрофт* Джордж (р. 1882) — американский киноактер, известный у нас по фильму «В доках Нью-Йорка» (1928).

[464] *Янингс* Эмиль (1886—1950) — немецкий актер театра и кино. Известен у нас по фильмам «Варьете», «Последний человек», «Трансвааль в огне» и др.

[165] *Гуссар* Карл — австрийский комедийный киноактер, в 1920-е гг. уехал в США, где с успехом выступал под псевдонимом Чарльза Пуффа. Многие фильмы с его участием демонстрировались в СССР.

[166] *Бергер* Людвиг — современный австрийский кинорежиссер, известный своими постановками музыкальных комедий; с 1927 г. работал в Голливуде.

[167] *Шевалье* Морис (р. 1889) — французский эстрадный актер, много снимавшийся в американском кино.

[168] *Спенсер* Герберт (1820—1903) — английский философ и социолог.

[169] *Дос-Пассос* Джон (р. 1896) — американский писатель. Побывал у Эйзенштейна в Москве в 1928 г.

[170] *...о великом вéнце.*— Фрейдом, его теорией психоанализа Эйзенштейн заинтересовался очень рано. В черновом мемуарном наброске, датированном 22 мая 1946 г., он пишет: «... совершается приобщение к психоанализу. Даже точно помню когда и где. Почти что в первые дни официального создания Красной Армии (весна 1918), застающие меня уже добровольцем в военном строительстве. В Гатчине. Стоя в вагоне на пути в субботнюю побывку домой. Как сейчас помню. Коридор вагона. Рюкзак на спине. Папаха, пахнущая псиной, и вставленная в нее четверть молока. Дальше на площадке трамвая, в неистовой давке, я так поглощен книжонкой [Фрейда], что не замечаю, как давно раздавили мою четверть молока и сквозь собачий ворс папахи и хаки рюкзака капля за каплей сочится молоко...» Однако острый интерес к фрейдизму довольно скоро сменяется у Эйзенштейна скептическим отношением к нему, критикой отдельных его положений. Это видно из тех же записей: «...занятно отметить, что после очень короткой потрясенности э р о т и ч е с к и м элементом происхождения [словообразований] (конечно, в высшей степени односторонней и спорной концепции!) у меня очень быстро смещается акцент на интерес к п р о и с х о ж д е н и ю — к истории развития, к видовому становлению языка... Проклятие познания, неспособного одолеть действие, лежит над всем психоанализом. Все за анализом. Удачным, иногда точным, порой блестящим и так часто разбивающимся на этапе необходимости «пережить», дабы избавиться... О рейдах моих по фантастическим джунглям психоанализа, пронизанных мощным дыханием первичной... лебеды (так непочтительно я отзывался о священном импульсе «либидо»!), я напишу в своем месте...» Эйзенштейн очень интересовался личностью З. Фрейда. В 1929 году должна была состояться встреча Эйзенштейна с З. Фрейдом, постоянно жившим в Вене («великий венец»). Об этом усиленно хлопотал Стефан Цвейг — автор книги о Фрейде. Однако это свидание, которое устроить было очень трудно, не состоялось. Эйзенштейн пишет: «...с Фрейдом я так и не встретился, хотя Стефан Цвейг мне «почти» и устроил немыслимую встречу с этим трагическим Вотаном сумерков буржуазной психологии...» О том, что Эйзенштейн хорошо понимал антинаучную основу фрейдовского учения, свидетельствует и сопоставление Фрейда и некоего хироманта Хэммонда, о котором идет речь в этом же отрывке. «... Вспоминается другой старик — еще более шарлатанской науки — граф Хэммонд, под псевдонимом «Чейро» выпустивший не одну книгу о чтении линии руки. Его я знавал

в Голливуде. Левая рука считается рукой предрасположений, тайны свершений начертаны на правой. Правая безнадежно стянута параличом, и, читая тысячи судеб из тысячи рук, каунт Хэммонд безнадежно отрезан от предугадания собственной судьбы... Это роднит его с Фрейдом, чьи и так небезошибочные воззрения дополнительно скованы изъянами собственных дефектов психики — диспропорцией значения, которое придается «Эдипову комплексу», так хорошо известному каждому, кто пролистывался сквозь его учение... Встреча с Фрейдом так и не состоялась — и воспоминанием о хлопотах Стефана Цвейга осталась маленькая книжечка автобиографического очерка, присланная мне великим венцем, с его характерным автографом, с прописным «ф» начала фамилии. И как бы «случайно» она стоит прислонившись к большому белому квадрату графологических исследований «Хейро», с размашистым росчерком посвящения каунта Хэммонда на память о нашей встрече...» (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2).

[471] *«Фрейд», «Месмер», «Мэри Беккер-Эдди»* — части трилогии Ст. Цвейга «Врачевание и психика».

[472] *...человек с вагнеровским именем.*— Эйзенштейн, говоря здесь о Фрейде, имеет в виду его имя Зигмунд; Зигмунд — действующее лицо в «Валькирии» Р. Вагнера.

[473] *Штеккель, Адлер, Юнг* — ученики и последователи З. Фрейда.

[474] *...супруга Меропы Лайоса...*— Эйзенштейн неправильно называет Меропой Иокасту, жену фиванского царя Лайя, или Лайоса, которая, согласно мифу, стала женой своего сына Эдипа, убившего отца.

[475] *Фома неверующий* — апостол Фома, который, по евангельскому преданию, поверил в воскресение Христа, только ощупав его раны. В переносном смысле — человек, склонный к сомнениям, которые могут быть рассеяны только конкретными фактами.

[476] *Ильинский* Игорь Владимирович (р. 1901) — народный артист СССР. Работал с В. Э. Мейерхольдом с 1920 г. до ликвидации его театра. О взаимоотношениях с В. Э. Мейерхольдом см. его воспоминания «Сам о себе», опубликованные в журнале «Театр», 1958, № 5—12; 1959, № 1—5.

[477] *Бабанова* Мария Ивановна (р. 1900) — народная артистка СССР. Работала в театре им. В. Мейерхольда до 1927 г., когда перешла в Театр Революции.

[478] *...вытолкнутым за двери рая...*— В фонде Эйзенштейна в ЦГАЛИ сохранилась следующая записка жены В. Э. Мейерхольда З. Н. Райх: «Сережа! Когда Мейерхольд почувствовал себя самостоятельным художником, он ушел от Станиславского». З. Н. Райх, также занимавшаяся в режиссерских мастерских Мейерхольда, написала Эйзенштейну эту записку на одном из занятий. Это было последним толчком к уже созревшему у Эйзенштейна решению уйти от В. Э. Мейерхольда.

[479] *... разрыв со Станиславским.*— В. Э. Мейерхольд с 1898 г. был актером Художественного театра. В 1902 г. он порывает с этим театром, уезжает в провинцию и начинает увлекаться условным театром.

[480] *Люцифер* — ангел, свергнутый с неба (также одно из имен дьявола).

[481] *Агасфер* — «Вечный жид» — человек, обреченный на вечные скитания

на земле за то, что он будто бы поторопил Христа на его пути на Голгофу.

[482] *Икар* — герой античного мифа, сын мудреца Дедала; забыв предостережение отца, он взлетел слишком близко к солнцу на своих крыльях, слепленных воском, и погиб.

[483] *Летучий Голландец* — по старинной легенде, призрачный корабль, капитан которого за богохульство был осужден вечно странствовать по морям, предвещая морякам гибель.

[484] *...взлелеянный заботливой рукой Немировича-Данченко...* — Эта точка зрения Эйзенштейна на роль одного из основоположников Художественного театра Вл. И. Немировича-Данченко (1858—1943) очень спорна. Опубликованные материалы по истории МХАТ опровергают такое категорическое противопоставление К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, хотя эта версия и имела некоторое хождение среди театроведов.

[485] *Рустем* и *Зораб* — герои поэмы «Шах-наме» (934—941) Абуль Касима Фирдоуси. Отец, Рустем, по ошибке поразил в битве собственного сына.

[486] *Бабель* Исаак Эммануилович (1894—1941) — советский писатель. По мотивам своих «Одесских рассказов» он написал сценарий «Карьера Бени Крика», постановку которого хотел осуществить Эйзенштейн.

[487] *Капчинский* Михаил Яковлевич — директор московской кинофабрики Госкино в 1924—1925 гг., позднее работал в ВУФКУ. 659

[488] *«Базар похоти»* — сценарий, написанный летом 1925 г. Эйзенштейном вместе с Г. В. Александровым под общим псевдонимом «Тарас Немчинов». Рукопись этого сценария сохранилась в архиве Эйзенштейна (ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 909).

[489] *История с «Марией» Бабеля...* — речь идет о пьесе И. Э. Бабеля «Мария». Что за «история» с ней была у Эйзенштейна, установить не удалось; по-видимому, С. М. Эйзенштейн думал об ее постановке в театре или в кино.

[490] *Толлер* Эрнст (1898—1939) — немецкий писатель и общественный деятель, автор пьес: «Разрушители машин», «Гоп-ля, мы живем!», «Девственный лес», «Человек-масса», ставившихся в начале 1920-х гг. на сцене советских театров. Пьеса «Эуген Несчастный» была поставлена в 1923 г. в Ленинграде режиссером С. Э. Радловым в декорациях В. В. Дмитриева.

[491] *Бергнер* Елизавета (р. 1900) — немецкая актриса театра и кино.

[492] *Капица* Петр Леонидович (р. 1894) — советский ученый-физик, академик. В 1920-е гг. работал в Англии в Кембриджском университете.

[493] *Резерфорд* Эрнест (1871—1937) — английский физик, заложивший основы современного учения о радиоактивности.

[494] *Pulgas vestidas* (одетые блохи — *исп.*).—Имеются в виду традиционные изделия мексиканских кустарей, искусно составлявших в скорлупе ореха миниатюрные сценки с ландшафтом и «костюмированными» телами блох. Несколько таких образцов «одетых блох» Эйзенштейн привез из Мексики.

[495] *«High table»* («высокий стол») — стол для почетных гостей в Оксфордском университете.

[496] *Кент* Рокуэлл (р. 1882) — американский живописец и график, активный участник движения сторонников мира. Неоднократно бывал

в СССР. В 1960 г. подарил Академии художеств СССР большое собрание своих картин.

[497] *«Моби-Дик»* — роман американского писателя Г. Мелвилла.

[498] *Барримор* Джон (1882—1942) — американский киноактер.

[499] *Добужинский* Мстислав Валерианович (1875—1957) — художник, участник группы «Мир искусства», позднее эмигрант. Известны его иллюстрации к «Белым ночам» Ф. М. Достоевского и «Евгению Онегину» А. С. Пушкина.

[500] *Бенуа* Александр Николаевич (1870—1960)— художник, идеолог «Мира искусства». Большое место в его раннем творчестве занимало изображение французских придворных нравов XVII—XVIII вв. и зарисовки Версаля.

[501] *Караваджо* Микеланджело (1573—1610) — итальянский живописец.

[502] *Бердслей* Обри (1872—1898) — английский художник-график, в 90-х гг. XIX в. стал одним из самых видных художников английского символизма.

[503] *Джонсон* Бен (1573—1637) — английский драматург, современник Шекспира.

[504] *Дагер* Луи-Жак Манде (1789—1851) — французский художник-декоратор, изобретатель диорамы и панорамы (1822), открывший в 1837 г. способ получения фотографического позитивного изображения на посеребренных медных пластинках, обработанных парами йода.

[505] *Сеннет* Мак — псевдоним Майкла Синнота (1884—1960), американского актера и режиссера, создавшего жанр короткометражного комического фильма, где дебютировали многие впоследствии знаменитые комедийные актеры, в том числе и Чарли Чаплин.

[506] *Это был типичный для него полутрюковой фильм...*— Речь идет о фильме Ж. Мельеса «Четыреста проделок дьявола» (1906).

[507] *Зуттер* Джон (1803—1880) — основатель колонии в Калифорнии (1838), где в 1848 г. было найдено золото.

[508] *Эпоха Линкольна* — Линкольн Авраам (1809—1865) был президентом Соединенных Штатов в 1861—1865 гг., в период гражданской войны.

[509] *Ньепс* Жозеф Нисефор (1765—1833) — французский изобретатель, один из создателей фотографии.

[510] *Руссо* Анри (1844—1910) — французский живописец, примитивист. Профессионально живописи не обучался и занимался ею в свободное от службы время. Так как некоторый период был таможенным чиновником, получил прозвище «Руссо-таможенник».

[511] *Конфедератские кепки* — кепи с четырехугольным дном, которые носили южане (конфедераты) в период гражданской войны в Америке.

[512] *Сакс* Ганс (1494—1576) — немецкий поэт, автор многочисленных комедий, трагедий, фарсов, пересказов классиков, поэтических и прозаических диалогов.

[513] *Санта-Моника* и *Посадена* — предместья Лос-Анжелоса (США).

[514] *Митчелл* Маргарет (1906—1949) — американская писательница, автор романа «Унесенные ветром» (1936). Эйзенштейн ошибочно называет ее Гледис.

[515] *«Антони Адверс»* — роман американского писателя Гарвея Аллена (1889—1952), написанный в 1933 г.

[516] *«Джоконда»* — картина Леонардо да Винчи (1452—1519), находящаяся в Лувре с 1871 г. Картину похитили 21 августа 1911 г. В декабре 1913 г. была обнаружена во Флоренции и возвращена в Париж.

[517] *Тауэр* — замок, построенный в 1078—1100 гг. в Лондоне, на северном берегу р. Темзы. Служил местом заключения политических преступников, в настоящее время — музей оружия, в котором хранятся также королевские регалии.

[518] *Кингс-колледж* — один из колледжей Кембриджского университета.

[519] *Хэмптон-Корт* — дворец, построенный кардиналом Уолси в 1515 г. при Генрихе VIII, и до 1760 г. королевская резиденция. Картинная галерея и сад открыты для публики.

[520] *Виндзор* — резиденция английских королей.

[521] *Мантенья* Андреа (1431—1506) — итальянский живописец и гравер эпохи Возрождения.

[522] *Гольбейн* Ганс Младший (1497—1543) — немецкий живописец и график эпохи Возрождения, работал в Аугсбурге, Базеле и в Лондоне. Автор живописных портретов (Моретта, Генриха VIII и др.) и серии рисунков «Образы смерти» (1538).

[523] *Виктория энд Альберт мюзиум* — музей в Лондоне, основанный в 1857 г., где первоначально хранились в основном предметы декоративного и прикладного искусства.

[524] *Итон* — городок напротив Виндзора на Темзе, где находится Итонский колледж, закрытое учебное заведение для аристократической молодежи.

[525] *Вестминстер* — городок в районе Лондона, теперь один из районов города. В Вестминстерском аббатстве с 1050 г. находится усыпальница королей и великих людей Англии. Там же происходит коронование.

[526] *Уайтхолл* — улица в Лондоне, на которой были дворцы лондонских архиепископов; после смерти кардинала Уолси его дворец стал резиденцией Генриха VIII.

[527] *Итонские цилиндры* — форма учеников Итонского колледжа.

[528] *Королева-девственница*— Елизавета Тюдор (1533—1603) — английская королева с 1558 г. Имея много фаворитов, официально не вступала в брак до конца своей жизни.

[529] *«Великая армада»* — флот испанского короля Филиппа II, направленный в 1588 г. против Англии; был рассеян бурей и окончательно разгромлен англичанами.

[530] *Кольридж* Самюэль Тэйлор (1772—1834) — английский поэт-романтик. Его поэма «Старый моряк» повторяет сюжет легенды о Летучем Голландце.

[531] *Уолси* Томас (1475—1530) — кардинал и государственный деятель Англии, канцлер при Генрихе VIII.

[532] *«Глобус»*, *«Лебедь»*, *«Блэкфрайерс»* — театры елизаветинской эпохи в Лондоне. В театре «Глобус» впервые ставились пьесы В. Шекспира.

[533] *Раблезианский подтекст протеста...*— от имени Ф. Рабле, французского писателя XVI в., то есть откровенный, без каких-либо морализующих недомолвок.

[534] *Вергилий* (70—19 гг. до н. э.) — римский поэт. Здесь имеется в виду образ Вергилия, который был проводником Данте по Аду и Чистилищу в его «Божественной комедии».

[535] *Tabula rasa* («чистая доска» — *лат.*) — представление о человеческой душе как о чистой доске, на которую внешние впечатления накладывают отпечаток. Термин принадлежит английскому ученому Джону Локку (1632—1704), развивавшему учение сенсуалистов, согласно которому чувственные восприятия являются единственной основой знания.

[536] *«Кровь и песок»* — роман испанского писателя Бласко Ибаньеса (1867—1928), посвященный жизни испанских тореадоров; отсюда выражение «кровь и песок» стало синонимом арены для боя быков.

[537] *Кортес* Эрнан (1485—1547) — испанский полководец, конкистадор, завоеватель Мексики.

[538] *Вилья* Панчо — мексиканский политический деятель, подробнее см. коммент. 578.

[539] *«Лабиринт Мексики»* (1931) — книга современного американского писателя Карлтона Билса (р. 1893).

[540] *... слетаются птицы (в Ассизи).*— Имеется в виду Франциск Ассизский (Джованни Бернардоне, 1181—1226), основатель ордена францисканцев, любитель птиц и зверей; написал «Хвалу творениям» — гимн, прославлявший все живое.

[541] *Орфей* — в греческой мифологии певец, который очаровывал своей песней не только людей и животных, но и мертвую природу.

[542] *К Андроклу — пристал лев.* — Имеется в виду легенда о беглом римском рабе, который в пустыне подружился со львом.

[543] *Синдромы* — совокупность признаков, характеризующих то или иное заболевание нервной системы.

[544] *Честертон* Гилберт Китс (1874—1936) — английский писатель, автор многих романов («Человек, который был четвергом», «Жив человек», «Наполеон из пригорода» и др.), критических очерков («Диккенс» и др.), а также цикла рассказов о детективе-любителе патере Брауне.

[545] *Монада Лейбница* — невидимый духовный элемент вселенной, основа всего сущего, по идеалистическому учению немецкого математика и философа Г. Лейбница (1646—1716).

[546] *«Аура»* — согласно представлению индийских йогов, невидимое непосвященным излучение, окружающее каждого человека и даже предметы, которое отражает их внутренние свойства. Эйзенштейн любил употреблять это слово в образном смысле.

[547] *Мудрецы с Лапуты* — персонажи из «Путешествий Гулливера» английского писателя-сатирика Дж. Свифта (1667—1745), которые занимались ненужной, схоластической наукой и осуществлением фантастических проектов.

[548] *...князь Курбский, этот элегантный автор трактата о знаках*

препинания...— Князь Курбский известен своей перепиской с Иваном Грозным и «Историей князя великого Московского», в которых резко выступал против Ивана Грозного, обличая его в деспотизме, в многочисленных государственных ошибках и даже в плохом знании русского языка. Последнее и имеет в виду, по-видимому, Эйзенштейн, говоря о нем как об авторе трактата о русском правописании.

549 Цитата из письма князя Курбского дана Эйзенштейном в переводе на современный русский язык. (См.: Кн. А. М. Курбский и царь Иоанн IV Васильевич Грозный, Избранные сочинения, Спб., Изд. И. Глазунова, 1902, стр. 189).

550 *Паремия* — притча.

551 *... набор французских лубков из Эпиналя.*— Город Эпиналь (восточная Франция) издавна славится своеобразным местным промыслом — производством цветных картинок. На одном листе помещается несколько картинок, объединенных одним сюжетом.

552 *Рошфор, слившийся с журналом* «Eclipse».— Эйзенштейн вместо журнала Рошфора «La Lanterne» называет одновременно возникший с ним в 1868 г. сатирический журнал «L'Eclipse». Рошфор Анри (1830—1913)— французский публицист, политический деятель.

553 *«L'assiette au beurre»* — французский юмористический журнал.

554 *Фишер* Куно (1824—1907) — немецкий философ-идеалист, автор девятитомной «Истории новой философии».

555 *... и не «спящей красавице», но Авроре — утренней заре...*— Главное действующее лицо балета П. И. Чайковского «Спящая красавица»—Аврора.

556 *... набор переводных итальянских сценариев...*— Имеются в виду сценарии комедии масок, в которых актерам предоставлялась большая свобода импровизации.

557 *Арлекин, Капитан, Бригелла* — традиционные персонажи комедии масок.

558 *Бакст* Лев Самойлович (1866—1924) — художник, участник группы «Мир искусства», в основном театральный декоратор, уделявший внимание также книжной графике. Издания с его рисунками высоко ценились на книжном рынке.

559 *Пиранези* Джованни Батиста (1720—1778) — итальянский гравер и архитектор. Имеется в виду его серия офортов «Тюрьмы».

560 *Мило (Мийо)* Дарьюс (р. 1892) — французский композитор, с которым Эйзенштейн познакомился в 1930 г. в Париже.

561 *Брак* Жорж (р. 1882) — современный французский художник, кубист.

562 *Бодисатвы* — в буддийской религии божества, воплощающиеся в ребенка и содействующие людям в достижении нирваны — высшего счастья.

563 *Ромней* Джордж (1734—1802) — английский живописец, портретист.

564 *Жерико* Теодор (1791—1824) — французский художник.

565 *Сезанн* Поль (1837—1906) — французский живописец.

566 *Уайтчепель* — район в Лондоне, населенный по преимуществу еврейской беднотой.

[567] *«Hombres»...* — сборник стихов французского поэта П. Верлена (1848—1896). Hombres — мужчины (*исп.*).

[568] *... в манере Барнума...*— Барнум — династия владельцев цирков США, постановки которых славились блеском и красочностью рекламы и представлений.

[569] *... для моей первой театральной постановки...*— Инсценировка рассказа Дж. Лондона «Мексиканец» была поставлена Эйзенштейном и В. С. Смышляевым осенью 1921 г. в Первом рабочем театре Пролеткульта. В архиве Эйзенштейна сохранились эскизы костюмов и гримов к этому спектаклю, текст интермедии, составленный С. М. Эйзенштейном, списки декораций , бутафории и т. п. (ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 769—778). Смышляев Валентин Сергеевич (1891—1936) — театральный режиссер, сотрудник Пролеткульта.

[570] *... выкрикивали в интермедии «сандвичи»...*— Сандвичи — персонажи спектакля «Мексиканец»; по ходу действия на спине и на груди они носили рекламные щиты, тем самым напоминая двойной бутерброд — сандвич (*англ.*).

[571] *Агриппа Неттесгеймский* (1486—1535) — ученый, представитель немецкого Возрождения, много занимавшийся оккультными науками, благодаря чему заслужил репутацию «чернокнижника».

[572] *Парацельс* Филипп Ауреол Бомбаст фон Гогенгейм (1493—1541) — немецкий врач и химик.

[573] *«Сухой закон» в Америке* (prohibition) — закон, запрещающий продажу спиртных напитков.

[574] *... переиздание книги Вандеркука...*— Книга Дж. В. Вандеркука «Черное величество» вышла в 1928 г.

[575] *Мы хотели ставить этот фильм с Полем Робсоном.*— Фильм «Черное величество» с участием Поля Робсона Эйзенштейн предполагал ставить в 1931 г. В фонде Эйзенштейна сохранилась планировка кадров к этому фильму — черновой набросок, датированный 21 марта 1931 г. (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 340).

[576] *Рид* Джон (1887—1920)— американский журналист, коммунист. автор книг «Революционная Мексика» и «10 дней, которые потрясли мир».

[577] *Бирс* Амброз (1842—1914) — американский писатель. В 1924 г. распространился слух, что он якобы был расстрелян в Мексике как шпион.

[578] *... объединил две совершенно несводимые подлинные исторические фигуры...*— *Вилья* Панчо (Франсиско) (1877—1923) и *Сапата* Эмилиано (1883—1919) — видные политические деятели в эпоху мексиканской буржуазно-демократической революции 1910—1917 гг., народные герои Мексики. Противопоставление Вильи и Сапаты, которое делает Эйзенштейн,— неправомерно заострено. Панчо Вилья своей анархичностью и партизанским авантюризмом действительно отличался от Сапаты, более трезвого политика, глубоко понимавшего нужды крестьянства. Несмотря на отсутствие четкой политической программы и засилие авантюристов в его штабе, Вилья, как и Сапата, был подлинным народным героем, искренне стремившимся освободить крестьян. Черты «чудовища» всячески подчеркивались в Вилье американскими буржуазными авторами, фальсифицировавшими историю мексиканской револю-

ции. Вместе с тем нужно указать, что положительные черты в образе главного героя фильма «Вива Вилья!» во многом основаны не на биографии Сапаты, а на реальном облике Вильи, воссозданном в книге Джона Рида «Революционная Мексика».

[579] *Бири* Уоллес (р. 1889) — один из популярных киноактеров США, исполнитель характерных ролей. В 1939 г. в картине «Вива Вилья!» реж. Джека Конвея по сценарию Бена Хекта снимался в роли Вильи.

[580] *Императрица Евгения* Монтихо (1826—1920) — жена Наполеона III; в последние годы его царствования принимала активное участие в политической жизни страны.

[581] *«Золотая ветвь»* (1890) — произведение американского писателя Джеймса Джорджа Фрезера (1854—1931).

[582] *Лир* Эдвард (1812—1888) — английский художник и писатель, автор «Сборника бессмыслиц» (1848).

[583] *Кэррол* Льюис — псевдоним Чарльза Л. Доджсона (1832—1898), математика, автора популярных детских книг «Алиса в стране чудес» и «Алиса в зазеркалье».

[584] *Перельман, Тербер, Стейг и Сол Стейнберг* — современные американские художники-юмористы. Тербер известен также своими юмористическими рассказами.

[585] *Арлисс* Джордж (1868—1946)—английский актер, много снимавшийся в ролях исторических деятелей — Дизраэли, Вольтера, адмирала Гамильтона и др.

[586] *Голсуорси* Джон (1867—1933) — современный английский писатель.

[587] *... в известной пьесе...*— В рукописи Эйзенштейна название пьесы не приведено, и установить его не удалось.

[588] *Крайф* Поль, де (де Крюи) (р. 1890) — американский писатель. Его книги «Охотники за микробами», «Борьба со смертью», «Стоит ли им жить?», «Борцы с голодом» и др. неоднократно издавались в СССР.

[589] *Льюис* Синклер (1885—1950) — американский писатель, автор реалистических романов, создатель типического образа «среднего американца» («Мистер Бэббит»).

[590] *... я видывал в окрестностях Алма-Аты старика Джамбула.*— С казахским поэтом-акыном Джамбулом (1846—1945) Эйзенштейн встретился во время съемок «Ивана Грозного» в 1943 г. В ЦГАЛИ сохранилась фотография Эйзенштейна с Джамбулом (ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 2917).

[591] *Максимилиан* Габсбург (1832—1867) — австрийский эрцгерцог. В 1863 г. после подавления французскими и испанскими интервентами национального движения в Мексике был провозглашен императором Мексики, что вызвало новое восстание; был расстрелян восставшими.

[592] *Кроммелинк* Фернан (р. 1888) — бельгийский писатель-символист, известный своими драмами, представляющими ироническую модернизацию мотивов Бена Джонсона, Мольера и др. «Златопуз» — пьеса Ф. Кроммелинка.

[593] *Эксгибиционизм* — здесь выставление напоказ, ломанье.

[594] *Treatment* (разработка) — термин, означающий расширенное либретто будущего фильма (в голливудской практике). Здесь имеется в виду пред-

ставленное Эйзенштейном фирме «Парамаунт» либретто экранизации «Американской трагедии», отпугнувшее продюсеров резко антибуржуазной трактовкой романа Т. Драйзера.

[595] *... гудериановских танковых полчищ...* — имеется в виду гитлеровский фельдмаршал Гудериан, выдвинувший теорию массированного танкового удара как решающей силы в современной войне. В первые месяцы Великой Отечественной войны его танковая армия пыталась прорваться к Москве с юга; гудериановские танки были остановлены у Тулы.

[596] *«Исповедь глупца»* — произведение шведского писателя А. Стриндберга (1888).

[597] *«Те, чей час настал, готовы ли вы к отплытию?»* — фраза из пьесы М. Метерлинка «Синяя птица».

[598] *«Фернейский злой крикун», «Поэт в поэтах первый...»* — строчки из стихотворения А. С. Пушкина «Городок» (1815) — о Вольтере.

[599] *«Отцы-отшельники и жены непорочны...»* — неточно процитированная первая строка стихотворения А. С. Пушкина (1836) «Отцы пустынники и жены непорочны».

[600] *Отец Николай (Перехвальский)* — Перехвальский Николай Андреевич — священник, преподаватель закона божьего в рижском городском реальном училище с 1904 по 1915 г.

[601] *Таинство евхаристии* — один из важнейших элементов христианского богослужения — причащение верующих хлебом и вином, символизирующими тело и кровь Христа.

[602] *...пристрастие к ризам, фелоням, саккосам, омофорам и епитрахилям* — здесь Эйзенштейн перечисляет некоторые виды церковной одежды. Фелонь — длинное и широкое без рукавов одеяние священников. Саккос — верхнее облачение архиерея с бубенчиками. Омофора — архиерейское наплечное одеяние. Епитрахиль — одеяние священника, узкая полоса, надеваемая через голову.

[603] *Плисс* Владимир Игнатьевич — протоиерей рижского кафедрального собора; был типичным представителем реакционного православного духовенства. Выступал с проповедями, восхваляющими «культурную» роль русской царской администрации. Эти проповеди издавались в Риге в 1905—1910 гг. отдельными брошюрами. В выписке из метрической книги о рождении Эйзенштейна указывается, что его крестил протоиерей Плисс.

[604] *Буддизм* и *брахманизм.* — Брахманизм — древняя религия индийского кастового общества, возникшая в IX—X вв. до н. э.; буддизм — религия, возникшая позднее, в эпоху рабовладельческого общества. Их объединяет общая концепция перевоплощения, или переселения душ.

[605] *Далай-лама* — правитель, соединяющий светскую и духовную власть в Тибете (начиная с XVI в.).

[606] *Ветхий завет* — «священная» книга, в которой собраны различные религиозные философские сказания, относящиеся к истории еврейского народа. *Неопалимая купина* — несгорающий куст терновника, из которого бог явился пророку Моисею, призвав его освободить еврейский народ от египетской неволи. *Моисеевы скрижали* — таблицы с написанными на них запове-

циями, которые бог передал Моисею во время перехода евреев из Египта на родину.

[607] *Матрикул* — в данном случае список студентов или учеников с отметками их учебных успехов.

[608] *... эпический пафос... «деревенской темы» в кино...* — Эйзенштейн имеет в виду первый этап (1926—1927) работы над фильмом «Генеральная линия», названным впоследствии «Старое и новое». Эйзенштейн стремился дать в этом фильме широкое эпическое осмысление темы, свободное как от традиционных фабульных форм, так и от описательного «обследования» всех сторон переустройства деревни.

[609] *... в картине выпад против самого понятия божества ...* — эти слова относятся к фильму «Октябрь».

[610] *Галифе* Гастон (1830—1909) — французский генерал, палач коммуны 1871 года, прославившийся неслыханной жестокостью.

[611] *Тьер* Адольф (1797—1877) — французский государственный деятель, историк, возглавлял версальское правительство, жестоко подавившее Парижскую коммуну в 1871 г.

[612] *Мишель* Луиза (1830—1905) — французская революционерка, одна из видных деятельниц Парижской коммуны.

[613] *«Керосинщицы»* — так называли женщин, которые готовы были по призыву Луизы Мишель скорее поджечь Париж, чем впустить в него версальцев.

[614] *Жилль* Андре (1820—1885), *Шам* (1818—1879), *Берталль* Шарль-Альбер (1820—1882) — французские карикатуристы.

[615] *Филипон* Шарль (1800—1862) — французский художник-журналист, издатель и редактор журналов «Карикатюр» и «Шаривари», в которых постоянно сотрудничал Домье.

[616] *... трамваи уже ходили исправно...* — Эта фраза, как и далее: *... думал автор, уже немолодой повеса* — представляют собой перекличку с тем местом статьи «Как я стал режиссером» (1945), где Эйзенштейн вспоминал, как родилась у него в юности идея «уничтожить искусство».

[617] *«Интеллектуальный аттракцион»* — первоначальная формулировка принципа «интеллектуального кино», затем развитая Эйзенштейном в эстетическую программу, известную под названием теории «интеллектуального кино». Сформулирована она в статье «Перспективы». Наряду с глубокими и верными замечаниями о природе художественного образа, о единстве формы и содержания эта статья содержала и такие положения, которые не подтвердились художественной практикой.

[618] *«И-А-28 (Интеллектуальный аттракцион 1928 года)»* — статья Эйзенштейна, написанная в октябре 1928 г. и излагающая его теорию «интеллектуального кино» на основе практики постановки «Октября». Не опубликована. Подлинник хранится в ЦГАЛИ (ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 980).

[619] *Марр* Николай Яковлевич (1864—1934) — филолог и археолог, академик. Разрабатывал в своих трудах вопросы формирования и развития языка, его связи с мышлением. Ряд его работ по языкознанию, в частности его «яфетическая» теория, вызвал оживленную дискуссию в 1950-е гг., когда

они были подвергнуты резкой критике. *Яфетидология* (яфетическая теория) — лингвистическое учение Н. Я. Марра о родстве языков народов Закавказья с рядом языков древнего мира и о последовательных стадиях их развития. Термин «яфетический» введен Н. Я. Марром по аналогии с «семитическими» и «хамитическими» языками по имени Яфета (Иафета), одного из трех сыновей библейского Ноя.

[620] *Цвет танго* — один из оттенков оранжевого цвета.

[621] *«Золотой теленок»*, роман И. А. Ильфа и Е. П. Петрова, был впервые опубликован в 1931 г. в журнале «30 дней», который и был прислан С. М. Эйзенштейну в Мексику.

[622] *Попокатепетль* (ацтекское — «дымящая гора») — высочайший действующий вулкан Мексики (5452 *м*).

[623] *Фудзияма* — потухший вулкан в Японии (3778 *м*). Считается священной горой. Известен по многочисленным гравюрам Хокусаи и полотнам других японских художников.

[624] *Гумбольдт* Александр (1769—1859) — немецкий натуралист, в 1799—1804 гг. объездил Венецуэлу, Мексику, область р. Ориноко.

[625] *Шарло* Жан — современный французский художник, работающий в Мексике.

[626] *Клодель* Поль (1868 — 1955) — французский писатель и драматург.

[627] *Меандры мысли...*— Меандр — элемент древнегреческого орнамента в виде изогнутых и пересекающихся в разных направлениях под прямыми углами линий. Эйзенштейн употребляет это слово как образное обозначение сложного хода мысли.

[628] *Дюжарден* Эдуард — французский писатель второй половины XIX в.

[629] *Колман* Роналд (р. 1897) — американский киноартист.

[630] *Внутренний монолог.*— В начале 1930-х гг. Эйзенштейн разработал один из возможных путей использования звучащего слова в художественном фильме, получивший название «*внутреннего монолога*». По его замыслу, фильм должен был строиться на развертывании мыслей и ассоциаций человека, воплощенных при помощи закадрового голоса. Мысль, таким образом, должна была передаваться не как готовый вывод, а в процессе ее становления и вызревания: слово должно было как бы заново рождаться в сознании героя. Принцип внутреннего монолога Эйзенштейн собирался применить в экранизации романа Т. Драйзера «Американская трагедия». Теоретически этот принцип был впервые сформулирован им в статье «Одолжайтесь!» (журнал «Пролетарское кино», 1932, № 17—18). Техника «внутреннего монолога» получила широкое применение в последующей практике мирового кино. Однако прием этот, как правило, остается психологически условным, близким к обычному дикторскому тексту, и применение его не носит того принципиального характера, какой мыслился Эйзенштейну.

[631] *Теренкур* — маршрут, направление *(лат.)*.

[632] *И сама концепция о* в н е и г р о в о м *кинематографе...* — Чтобы понять смысл, вкладывавшийся в это Эйзенштейном, необходимо вспомнить о характере тех творческих споров, которые происходили в те годы в среде

советских кинематографистов. Художественное своеобразие и богатство созданных ими фильмов зачастую не вмещалось в те теоретические схемы и лозунги, которые они сами выдвигали. Противопоставление «неигрового» и «игрового» кино, как и многие другие теоретические столкновения, оказалось малоплодотворным. Оно не удовлетворяло и Эйзенштейна, который стремился к кинематографу больших мыслей и концепций, в равной мере могущих подчинить себе формы «игрового» и «неигрового» кино, как это было в «Потемкине». Так возник лозунг «внеигрового» кинематографа. Он родился как теоретическое подтверждение тех принципов, что были найдены в «Потемкине». Однако вскоре лозунг «внеигрового» фильма перерос в теорию «интеллектуального кино».

633 *Кузанский* Николай (1401—1464) — один из первых немецких гуманистов; имел много последователей и учеников, сыгравших значительную роль в немецком Возрождении.

634 *«Автопортрет» меня увлекает на стадии... сосуда...*— В своем исследовании «Неравнодушная природа» (публикуется в третьем томе нашего издания) Эйзенштейн утверждает, что на начальных этапах развития гончарного искусства сосуд являлся не только вместилищем пищи и жидкости, но одновременно был и самым ранним портретом человека. Позднее задача портретного изображения человека отделяется от «сосуда», у которого остается только его утилитарное назначение.

635 *Lin Yu Tang* (*Лин Ю-тан*) (р. 1895) — китайский писатель, автор книг «Моя страна и мой народ» («My Country and my People») и «Как важно жить» («The importance of living»). Для его многих работ характерна идеализация старого Китая (истории, искусства, быта), что закономерно привело Лин Ю-тана к отрицательной оценке нового, революционного Китая, отбросило его в лагерь реакционеров.

636 *Мэй Лань-фан* (1894—1961) — китайский актер, друг Эйзенштейна. См. его статью «Чародею грушевого сада» — в третьем томе нашего издания.

637 *Козинцев* Григорий Михайлович (р. 1905)— советский кинорежиссер.

638 *Кузнецов* Михаил Артемьевич — советский киноактер. В «Иване Грозном» играл роль Федора Басманова.

639 *У Литвиновых была собака.*— Имеется в виду семья Литвинова Максима Максимовича (1876—1951), советского государственного деятеля, в 1930—1939 гг. народного комиссара по иностранным делам. *Айви Вальтеровна* — его жена.

640 *Корелли* Мэри и *Кросс* Виктория — американские писательницы.

641 *... описание моей поездки в Горки к Горькому...*— эта поездка состоялась, по-видимому, в 1934 г.; *«Преступники»* — так назывался сценарий А. М. Горького, который он предлагал Эйзенштейну. Он был написан в 1932 г. Напечатан в Собр. соч. М. Горького (Гослитиздат, М., 1952, т. 18, стр. 323—398).

642 *Хокусаи* Кацусика (1760—1849) — японский художник, график.

643 *... поиски исторических предшественников крупного плана в кино...*—

Высказанные здесь мысли Эйзенштейна принципиально важны для понимания природы крупного плана как образного средства, прямо связанного с динамической природой киноискусства.

[644] *Дафнис* и *Хлоя* — пастух и пастушка, персонажи одноименного древнегреческого романа, который был очень популярен в XVII—XVIII вв.

[645] *...скромная медведка, проползающая по стеклу...*— В рассказе Эдгара По «Сфинкс» фигурирует не медведка, а бабочка «мертвая голова».

[646] *Другой хороший образец...*— речь идет об одном из кадров, заснятых для фильма «Да здравствует Мексика!».

[647] *...зрительно, пластически и монтажно прочитывать Пушкина...*— здесь и далее Эйзенштейн вспоминает о своих исследованиях прозы и стиха А. С. Пушкина, проделанных главным образом в 1930-е гг., когда он открыл в произведениях А. С. Пушкина необычайную близость к принципам кинематографического монтажа (см. статью «Монтаж 1938», комментарий к режиссерскому сценарию «Ферганский канал», а также заметки под названием «Пушкин—монтажер», напечатанные в журнале «Искусство кино», 1955, № 4). Найденные Эйзенштейном и широко применявшиеся им в занятиях со студентами ВГИКа методы анализа «монтажности» в литературном тексте прочно стали достоянием советской кинопедагогики.

[648] *Мильтон* Джон (1608—1674) — английский поэт, автор поэмы «Потерянный рай» (1658—1663).

[649] *...из книги Кулешова...*— Эйзенштейн имеет в виду монтажную разработку эпизода смерти Андрия из повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» в книге Л. В. Кулешова «Основы кинорежиссуры» (М., Госкиноиздат, 1941, стр. 62—86, 126—142).

[650] *Пример с ядрами из «Полтавы»* — приводится Эйзенштейном в заметке «Пушкин—монтажер» (см. журнал «Искусство кино», 1955, № 4).

[651] *Маньяско* Алессандро (1667 или 1681—1749) — итальянский живописец.

[652] *...по Щукинскому музею.* — Московский купец-коллекционер С. И. Щукин собрал богатую коллекцию картин новой французской живописи. Коллекция в 1918 г. была национализирована и составила так называемый Щукинский музей, впоследствии влившийся в Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве.

[653] *... в книжечке Тугендхольда о французской живописи.*— По-видимому, Эйзенштейн здесь имеет в виду книгу русского искусствоведа Я. А. Тугендхольда «Французское искусство и его представители» (Спб., 1911).

[654] *Стетсоны* — широкополые шляпы (the twist — поворот, наклон); в данном случае — залом полей шляпы.

[655] *Матисс* Анри (1869—1954) — французский художник.

[656] *Ван-Донген* (р. 1877) — французский художник, голландец по происхождению.

[657] *Мейер-Грефе* (1867—1935) — немецкий искусствовед.

[658] *Веласкес* Диего де Сильва (1599—1660) — испанский художник.

[659] *Мутер* Рихард (1860—1909) — немецкий искусствовед, автор пятитомной «Истории живописи».

[660] *Верман* Карл (1844—1933) — немецкий искусствовед, автор шеститомной «Истории искусства всех времен и народов».

[661] ...*«Рождение Млечного пути» Тициана...* — эта картина, находящаяся в Лондонской Национальной галерее, принадлежит кисти Тинторетто, а не Тициана.

[662] *Галери-Лафайет* — универсальный магазин в Париже.

[663] *Мезон Прентан* — парижский магазин.

[664] *Меджик-сити* — увеселительный парк в Нью-Йорке.

[665] *Бал-Кутюр в Гранд-Опера* — демонстрация моделей одежды в Париже.

[666] *Энгр* Жан-Огюст (1780—1867) — французский живописец.

[667] *Клуэ* — семья французских живописцев эпохи Возрождения: Жан Клуэ Старший (год рождения неизвестен, ум. ок. 1500), Жан Клуэ Младший (1485—1541) и его сын Франсуа Клуэ (1522—1572). Возможно, имеются в виду рисунки последнего.

[668] *... Маньяско я встретил... в Одессе.*— Эйзенштейн был в Одессе (третий раз) в августе — октябре 1936 г. во время съемок «Бежина луга».

[669] *«Сахалинчик»* — известный воровской притон в Одессе.

[670] *Дюк над пустынной лестницей* — речь идет о памятнике герцогу («дюку») Арману-Эммануэлю Ришелье (1766—1822), французскому эмигранту, перешедшему на русскую службу и бывшему в 1803—1814 гг. генерал-губернатором Новороссийского края и градоначальником Одессы. Памятник Ришелье работы И. П. Мартоса стоит на верхней площадке «Потемкинской» лестницы (поставлен в 1826 г.).

[671] *Борисов-Мусатов* Виктор Елпидифорович (1870—1905) — художник, примыкавший к «Миру искусства», представитель импрессионистских течений в русской живописи.

[672] *Серебрякова* Зинаида Евгеньевна (р. 1885) — художница, участница выставок «Мир искусства»; с 1927 г. живет в Париже.

[673] *Лонги* Джузеппе (1766—1831) — итальянский гравер.

[674] *Роза* Сальватор (1615—1673) — итальянский живописец, гравер, поэт-сатирик, драматург и актер.

[675] *«Санин» Арцыбашева, «Гнев Диониса» Нагродской, романы Лаппо-Данилевской и, конечно, «Ключи счастья» Вербицкой.*— Здесь Эйзенштейн перечисляет ряд литературных произведений начала XX в., касавшихся «проблем» любви, счастья, семейной жизни и имевших «шумный» успех у невзыскательного обывателя: романы М. П. Арцыбашева «Санин» (1907), Е. А. Нагродской «Гнев Диониса» (1910), А. А. Вербицкой «Ключи счастья» (пять томов, 1909—1913).

[676] *...фотографию г-жи Лаппо-Данилевской...*— Фотография группы ветеранов русской сцены была помещена в начале 1946 г. в одном из номеров журнала «Огонек».

[677] *...сына автора «Ключей счастья» Вербицкой ...*— Эйзенштейн имеет в виду Вербицкого Всеволода Алексеевича (1896—1951), заслуженного артиста РСФСР, артиста МХАТ.

[678] *Мунх* Эдвард (1864—1944) — норвежский художник.

[679] *Экспрессионизм* (от лат. expressio — выразительность) — идеалистическое направление в искусстве, возникшее накануне первой мировой войны в Западной Европе. Ему присущи крайний индивидуализм, субъективизм.

[680] *«...евреиновский «Театр для себя».* — Н. Н. Евреинов в трех томах своей книги «Театр для себя» (1915) излагал идеалистическую теорию о том, что человеку свойствен особый инстинкт «преображения» или «игры» и поэтому обыденная жизнь может быть превращена в театр, где каждый является одновременно и актером и зрителем.

[681] *Петроний* Гай — римский сатирик I в. н. э., придворный Нерона. Приговоренный к смерти, вскрыл себе вены на пиру, в окружении друзей.

[682] *Ящик Пандоры.* — По греческой мифологии, боги дали ящик, наполненный человеческими страданиями, на хранение Пандоре, жене брата Прометея, зная, что она из любопытства откроет его. Выражение «ящик Пандоры» стало нарицательным для обозначения источника бедствий.

[683] *Сарап*, или *сарапи* — плащ в виде четырехугольного куска материи с отверстием посередине.

[684] *...великого безумца с отсеченным ухом.* — Здесь говорится о случае, когда художник Ван-Гог в припадке безумия отрезал себе бритвой ухо. *Арлезианские холсты* — картины, написанные им в Арле летом 1888 г.

[685] *Мориски* — мавританское (арабское) население Испании, насильственно обращенное в христианство в начале XVI в.; часть из них была изгнана, а часть осталась в Испании и передала испанцам свою культуру. Испанцы принесли элементы культуры морисков в Новый Свет.

[686] *...о добавлении к «Неравнодушной природе...»* — «Неравнодушная природа» — исследование Эйзенштейна, в котором общие вопросы теории искусства поставлены в связи с практикой изображения природы в кино и других видах искусства. Над этой книгой он работал в 1940-е гг. Рукопись этого неоконченного исследования осталась в архиве Эйзенштейна и будет опубликована в третьем томе нашего издания. «Первое письмо» под названием «Атака на кипарисы» (тоже сохранившееся в архиве) представляет теоретическую статью о цвете в киноискусстве. «Второе письмо» под названием «Ключи счастья» превратилось у Эйзенштейна в мемуарный отрывок (стр.516 настоящего тома). Третья статья — «Неотправленное письмо» — написана не была; ее основой должно было явиться подлинное письмо к Ю. Н. Тынянову. Это письмо было написано в конце 1943 г. В нем Эйзенштейн рассказывал, как рождался у него в течение нескольких лет замысел фильма о Пушкине. В этом фильме Эйзенштейн мечтал в полной мере использовать принципиальные возможности, заложенные, по его мнению, в области применения цвета в кино. Фильм этот по замыслу должен был явиться практическим осуществлением «цветового» кинематографа, где, как писал Эйзенштейн Тынянову, «цвет не был бы раскраской, а внутри-необходимым драматическим фактором». Основой сюжетной концепции фильма являлась гипотеза Ю. Н. Тынянова о тайной и безответной любви Пушкина к Е. А. Карамзиной.

[687] *...о мучительной смерти этого замечательного мастера в больнице (в Оренбурге?)...* — Ю. Н. Тынянов умер 20 декабря 1943 г. в Перми.

[688] *...ставить в цветовом кино биографию Пушкина.* — Замысел фильма «Любовь поэта» под влиянием биографических исследований Ю. Н. Тынянова об А. С. Пушкине возник у Эйзенштейна еще в конце 1930-х гг.

[689] *... бессвязные проекции цветного фильма («Джордано Бруно»)...* — Проект постановки цветного фильма «Джордано Бруно» относится к 1939—1940 гг.; но никаких реальных шагов в осуществлении этого проекта Эйзенштейном предпринято не было.

[690] *Первыми личными нашими пробами в области использования цвета...*— Применение цвета в «Броненосце «Потемкин» (раскрашенное от руки изображение красного флага) вошло в историю киноискусства как классический пример образного, смыслового использования цвета. Вместе с тем это было своего рода предвестием тех принципов работы с цветом, которые были практически воплощены в решении цветового эпизода второй серии «Ивана Грозного». В фильме «Старое и новое» (1929) были использованы отдельные кусочки пленки (без изображения), окрашенные в разные цвета (в монтажных фразах эпизодов «сепаратор» и «свадьба быка»). По собственному признанию Эйзенштейна, он стремился этим усилить патетическую напряженность действия. Эстетический принцип «цветового кино» был в полной мере осмыслен и развит Эйзенштейном позднее.

[691] *Я занялся постановкой «Валькирии» в Большом театре...* — Премьера спектакля «Валькирия», поставленного Эйзенштейном, состоялась на сцене Большого театра 21 ноября 1940 г.

[692] *...по телефонному звонку Вильямса и Самосуда...*— Вильямс Петр Владимирович (1902—1947) — главный художник Большого театра, заслуженный деятель искусств РСФСР; Самосуд Семен Абрамович (р. 1884) — художественный руководитель Большого театра в 1936—1943 гг., народный артист СССР.

[693] *Лоуренс* Томас Эдвард (1888—1935) — английский разведчик, работавший на Ближнем и Среднем Востоке, автор книг: «Восстание в пустыне», «Семь столпов мудрости» и др. Эйзенштейн собирался в 1940 г. поставить фильм по сценарию Л. Р. Шейнина о деятельности Лоуренса в Аравии.

[694] *Тема эта была... чума.*— В фонде Эйзенштейна в ЦГАЛИ сохранилась докладная записка Эйзенштейна 1940 г. в Комитет по делам кинематографии с предложением снимать фильм о борьбе с чумой (ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 526). Фильм поставлен не был.

[695] *...в Кабардино-Балкарской республике мне пришлось попасть в горах на места только что обнаружившихся золотых приисков.*— В сентябре 1933 г. Эйзенштейн ездил в Кабардино-Балкарию. Здесь он пробыл около месяца. Принял деятельное участие в архитектурном совещании, выступив с проектом перепланировки ее столицы г. Нальчика.

[696] *...одетых камнем тюдоровских и дотюдоровских построек...* — Тюдоры—королевская династия в Англии; ее представители правили с 1485 до 1603 г.

[697] *...неизменяемости британской политики Кадоганов...*— Кадоганы — английская фамилия, члены которой были из поколения в поколение государственными деятелями (с XVIII до XX в.).

[698] *... лейборист или тори...*— Лейбористы — члены английской партии лейбористов, «рабочей» партии, основанной в 1900 г.; их идейные противники тори, или партия консерваторов, существует с 1830 г.

[699] *... наличие планеты Уран...* — ошибка Эйзенштейна. У. Ж. Леверье (1811—1877) вычислил в 1846 г. орбиту Нептуна, а не Урана.

[700] *«Потсдамская конференция»* — первый советский цветной документальный фильм, снятый на отечественной трехслойной пленке (реж. С. А. Герасимов, Центральная студия документальных фильмов, 1945 г.).

[701] *...сподвижнике Туссена-Лувертюра, ставшем императором гаитянским Анри-Кристофом...* — Туссен-Лувертюр Франсуа Доминик (1743—1803) — герой освободительной борьбы гаитянского народа, генерал-губернатор острова Гаити во время французской революции.

ПРИЛОЖЕНИЯ

С. ЭЙЗЕНШТЕЙН о С. ЭЙЗЕНШТЕЙНЕ — режиссере кинофильма «Броненосец «Потемкин»

Печатается по тексту газеты «Берлинер тагеблатт» (вечерний выпуск) от 7 июня 1926 г. Перевод З. С. Пышновской.

В Германии Эйзенштейн был вместе с Э. К. Тиссэ в марте — апреле 1926 г. по командировке Госкино, для ознакомления с немецкой кинематографией.

Статья отражает взгляды молодого Эйзенштейна, в которых еще сильны пролеткультовские и ЛЕФовские тенденции. Так, здесь Эйзенштейн еще в значительной степени стоит на позициях своей теории «монтажа аттракционов»; в его статье проскальзывает отрицательное отношение к Художественному театру и т. п., хотя в то же время статья интересна своим ясным и четким пониманием прогрессивной роли советской кинематографии и ее преимущества перед западным киноискусством.

ПРИНЦИПЫ НОВОГО РУССКОГО ФИЛЬМА

Публикуется впервые по стенограмме доклада Эйзенштейна в Сорбонском университете в Париже 17 февраля 1930 г. (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2). Перевод И. И. Эрбург.

Пребывание Эйзенштейна во Франции в 1930 г. и его выступление в Сорбонне подробно описано им самим в его «Автобиографических записках», в главе «Сорбонна».

Тогда же, в феврале 1930 г., Эйзенштейном была написана корреспонденция «Жандармы в Сорбонне», подписанная псевдонимом «Р. О. Рик», так и оставшаяся в его архиве. В ней он говорит о себе в третьем лице:

«На долю режиссера Эйзенштейна выпала честь сделать первый советский доклад о советском кино в седых стенах Акрополя французской науки —Сорбонне. Этот же доклад послужил поводом к «оккупации» Сорбонны впервые

со времен кардинала Ришелье несметным количеством ажанов (полицейских) и фликов (шпиков). Сорбонна в этот вечер походила на осажденный замок... Эйзенштейну пришлось из краткого вступительного слова сделать расширенный доклад, развив сторону теоретическую, с дискуссией и вопросами в конце... Недоуменно реагировали на необычные для этой аудитории слова, как «диктатура пролетариата», «пятилетний план строительства», «социализм», лишь трое в зале: кардинал де Ришелье, великий Декарт да комиссар полиции. Но первые двое — каменные изваяния, а третий — блюститель закона, окаменевший на своем посту, держась за заднюю ножку проекционного аппарата! Успех был большой, и долго группе Эйзенштейна приходилось пробиваться сквозь цепи рукопожатий через галлереи, переходы и дворы потухающего здания на узкие прилегающие улицы, где ажаны безуспешно шныряли по все не расходившейся толпе, предлагая не останавливаться группами...».

В этой же корреспонденции Эйзенштейн приводит отзыв «Юманите» (в номере от 18 февраля 1930 г.) об его выступлении:

«Вчера вечером знаменитый режиссер Эйзенштейн сделал доклад о советском кино. Доклад должен был окончиться демонстрированием новой фильмы его коллектива «Старое и новое». Префект полиции, верный указу на подавление всякой свободы, запретил проекцию. Эйзенштейн сделал доклад и провел дискуссии с большим успехом. Двор Сорбонны, затопленный фараонами и шпиками,— вот великолепный символ режима, который мы переносим! Советские фильмы — запрещены. Но контрреволюционная ложь свободно демонстрируется. Прекрасные дни для научной мысли! Единственный ответ на эту провокацию, столь же тупую, как и отвратительную,— это усиление классовой борьбы рабочих нашей страны против капитализма.

[1] *...нечто вроде университета кинематографии...*— ВГИК (Всесоюзный государственный институт кинематографии) был создан в Москве в 1922 г. на основе Государственного техникума кинематографии.

[2] *«Десять дней».*— «Десять дней, которые потрясли мир»—так назывался в заграничном прокате фильм «Октябрь».

[3] *...обыкновенные люди играют в кино гораздо лучше профессионалов...*— Вплоть до начала 1930-х гг. Эйзенштейн использовал в своих картинах не профессиональных актеров, а типаж. При подборе исполнителей для своих фильмов он исходил не только из чисто внешних данных, но и учитывал их внутренние, психологические возможности. Примером такого типажа-актера была исполнительница главной роли в фильме «Старое и новое» — Марфа Лапкина. Метод использования типажа позднее нашел свое выражение в произведениях итальянского неореализма («Земля дрожит» Л. Висконти, «Похитители велосипедов» В. Де Сика и др.), а также во французском фильме Р. Брессона «Приговоренный к смерти бежал».

[4] *...роль режиссеров, выпускавших абстрактные картины...*— Речь идет об экспериментальных фильмах, построенных на поиске средств кинематографического выражения. В западном кино «экспериментальный фильм» чаще всего не ставил серьезных идейных и содержательных задач, ограничиваясь чисто формальными поисками.

[5] *... чисто изобразительными средствами выразить абстрактные идеи...*— Имеются в виду некоторые монтажные фразы в фильме «Октябрь» (и прежде всего — изображения божеств и идолов, создававших, по мысли Эйзенштейна, образный эквивалент понятию «религия»).

[6] *... кино — это единственное конкретное искусство...*— В этих фразах сказывается характерное для раннего Эйзенштейна преуменьшение роли и значения других видов искусства в сравнении с кинематографом.

[7] *Это будет картина о «Капитале» Маркса.*— Замысел этой картины, связанный с историей «интеллектуального кино», не был осуществлен Эйзенштейном.

[8] *Инкижинов* В. — актер, исполнитель главной роли в фильме В. И. Пудовкина «Потомок Чингис-хана» (1929).

[9] *... стопроцентно говорящая картина — чепуха...*— здесь и далее Эйзенштейн развивает свою точку зрения на задачи звукозрительного монтажа, в завершенном виде выраженную впоследствии в статье «Вертикальный монтаж» (1940).

[10] *Термен* Л. С. — советский изобретатель, в 1924 г. создавший первый одноголосый электрический музыкальный инструмент на электронных лампах — «Терменвокс».

[11] *... Майзель написал музыку к «Потемкину» ... и для «Десяти дней».*— Подробно о музыке композитора Э. Майзеля к фильмам «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь» см. «Автобиографические записки» С. М. Эйзенштейна.

[12] *... вы увидите крайне любопытную звуковую картину Пудовкина.* — «Дезертир», фильм В. И. Пудовкина по сценарию Н. А. Агаджановой-Шутко, М. Красноставского и А. Лазебникова, производство «Межрабпомфильма», вышел в 1932 г.

[13] *... бело-черные картины впоследствии перестанут существовать.*— Это категорическое утверждение спорно. Впоследствии Эйзенштейн пришел к иному взгляду на судьбы цвета в кино, связав использование цвета с конкретностью творческих задач, решаемых в каждом отдельном фильме. «Цвет уместен там, где он необходим» («Цветовое кино», 1948; см. С. М. Э й з е н ш т е й н, Избранные статьи, М., 1956, стр. 313).

[14] *«Трое в подвале»* — французское прокатное название фильма А. М. Рома «Третья Мещанская» («Любовь втроем») по сценарию В. Б. Шкловского. Производство московской фабрики Совкино, 1927 г.

[15] *... вы их снимаете врасплох, как «киноглаз»?* — Здесь имеется в виду известная теория Дзиги Вертова.

[16] *... с нашей точки зрения, в его произведениях слишком мало человечности...* — Говоря это, Эйзенштейн вовсе не стремится отрицать и преуменьшать гуманизм Чаплина. Речь идет лишь об известной (вынужденной) ограниченности произведений Чаплина в постановке и решении социальных проблем общества, в раскрытии движущих сил человеческой истории. Впоследствии Эйзенштейн дал глубокий анализ чаплиновского творчества в очерке «Charlie the Kid» (1937—1942), во многом опираясь на фильмы Чаплина, созданные в 1930-х гг.,— значительно более конкретные и глубокие по своему социальному звучанию, чем фильмы 1920-х гг.

[17] *Как вы относитесь к «чистому» кино?* — Речь идет об экспериментальных фильмах. «Дождь» — короткометражный фильм, созданный в 1929 г. Йорисом Ивенсом (Голландия) и представлявший поэтическое кинонаблюдение над пейзажем большого города.

[18] *Сюрреализм работает в направлении, диаметрально нам противоположном...* — Эйзенштейн имеет в виду важнейшую черту сюрреалистического метода: произвол субъективного «самовыражения» (связанного главным образом со сферой подсознательного в человеке) и вытекающее отсюда произвольное обращение с образами реального, предметного мира, превращение их в символы подсознательного. Таковы созданные на рубеже 1930-х гг. фильмы «Андалузский пес» и «Золотой век» Луиса Бунюэля, «Раковина и священник» Жермены Дюлак. Когда Эйзенштейн говорит о «симпатиях» к сюрреализму, о «возможности слиться» и т. д.,— нужно иметь в виду, что в те годы французская группа сюрреалистов была весьма разнообразна по своим политическим устремлениям. В нее входили такие поэты, как Л. Арагон и П. Элюар, впоследствии порвавшие с сюрреализмом и связавшие свое творчество с революционной борьбой. Кинорежиссер Л. Бунюэль также отошел от сюрреализма и создал ряд фильмов, примечательных реалистическим раскрытием действительности. Система сюрреалистического «самовыражения» в кино (как и в других искусствах) вскоре оказалась на службе реакционных мировоззрений, и Эйзенштейн дал ей резко отрицательную оценку.

[19] *«Проданный аппетит»* — фильм Н. П. Охлопкова по сценарию А. Мариенгофа и Н. Эрдмана. Производство ВУФКУ, 1928 г.

[20] *... объемное кино — это почти то же самое, что цветное.*— Эта первоначальная оценка стереокино была Эйзенштейном впоследствии пересмотрена и углублена — об этом свидетельствует его статья «Стереокино» (1946), публикуемая в третьем томе нашего издания.

[21] *...нашелся человек, который играл Ленина...*— Речь идет о рабочем В. Н. Никандрове (1871—1945), который был избран для исполнения роли Ленина в «Октябре» по своим чисто внешним типажным данным.

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ОБЕДЕ, ДАННОМ АКАДЕМИЕЙ КИНОНАУКИ И ИСКУССТВА В ГОЛЛИВУДЕ

Публикуется впервые по невыправленной стенограмме Эйзенштейна на английском языке (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2). Перевод М. Н. Ковалевой.

Академия кинонауки и искусства в Голливуде во время пребывания Эйзенштейна в США в 1930 г. избрала его членом Академии (в фонде Эйзенштейна сохранились членские билеты Академии с 1930 по 1947 гг.). 21 августа 1930 г. Эйзенштейн присутствовал на обеде в отеле «Рузвельт», данном в его честь Академией, во время которого были показаны «Броненосец «Потемкин» и три части «Старого и нового». Председатель секции режиссеров Академии известный американский режиссер Фрэнк Ллойд выступил со следующими словами: «Секция режиссеров Академии считает очень важной встречу режиссеров с мистером Эйзенштейном, которая поможет нам ознакомиться с техни-

кой создания кинокартин в России... Это не просто обед в его честь; мне кажется, что это и деловая встреча. После просмотра картины мистер Эйзенштейн с удовольствием ответит на вопросы, которые вы ему зададите. Я понимаю, что мы не можем кончить вечер, не услышав его выступления, я сам сидел и слушал его целых три часа и хотел бы, чтобы вы тоже имели эту возможность».

В заключение Ф. Ллойд представил собравшимся Эйзенштейна, Г. В. Александрова и Э. К. Тиссэ.

[1] *... майор Пиз был бы счастлив выкинуть меня отсюда...*— Эйзенштейн имеет в виду организатора антисоветских выступлений в США майора Пиза, требовавшего его немедленной высылки как «большевистского агента».

[2] *Человек, создавший «Рождение нации»...*— речь идет о Д. Гриффите (1875—1948), в фильмах которого монтаж приобрел большое художественное значение. По образной глубине и силе монтажа фильмы Гриффита оставались вершиной мирового кино до того времени, когда родился советский поэтический кинематограф 1920-х гг. (фильмы Эйзенштейна, В. И. Пудовкина, Д. Вертова, А. П. Довженко). Вклад Гриффита в мировое кино анализирован Эйзенштейном в его статье «Диккенс, Гриффит и мы» (1944).

[3] *... перед звуковым кино стоит задача отыскать элементы, которые соответствовали бы крупному плану в немых картинах.*— Эйзенштейн касается здесь, как и далее, предпосылок звукозрительного монтажа, теория которого была изложена им впоследствии в статье «Вертикальный монтаж» (1940).

[4] *... об интеллектуальном монтаже...*— Здесь Эйзенштейн возвращается к изложению теории «интеллектуального кино», подчеркивая обобщающий, «интеллектуальный» смысл монтажного сочетания изображений, не связанных между собой сюжетно. Эйзенштейн абсолютизирует вытекающие из этого возможности. В 1939 г. в статье «Монтаж 1938» Эйзенштейн дал более глубокий анализ теории «интеллектуального кино».

[5] *Сезанн, Гоген, Архипенко и Бурдель.*—Здесь названы имена французских художников Поля Сезанна (1839—1906) и Поля Гогена (1848—1903), французского скульптора Антуана Бурделя (1861—1929) и скульптора Александра Архипенко (р. 1887), уроженца России, по всю жизнь прожившего в Париже.

[6] *Сможете ли вы выразить душу явления, не пытаясь проявить слишком большой реализм?..* — Отвечая на этот вопрос, Эйзенштейн снова выразил свою тогдашнюю увлеченность идеей «интеллектуального кинематографа», подчиняющего изображение выражению. В действительности наибольшей глубины и силы фильмы Эйзенштейна достигали тогда, когда выражение и изображение сливались в органическом образном целом.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

СОДЕРЖАНИЕ

«ДА ЗДРАВСТВУЕТ МЕКСИКА!». 1931

«МОСКВА». 1933

«АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ». 1938

«ПЕРЕКОП». 1939

«ФЕРГАНСКИЙ КАНАЛ». 1939

«ИВАН ГРОЗНЫЙ». 1945

АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ ЗАПИСКИ

ПРИЛОЖЕНИЯ

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН

ИЗБРАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В ШЕСТИ ТОМАХ

ТОМ 1

М. «Искусство», 1964, 696 стр. 778с Э34

Редактор Л. А. Ильина
Художественный редактор
Г. К. Александров
Технические редакторы
Г. Я. Шебалина и Е. И. Шилина
Корректоры Н. Г. Антокольская
и Б. М. Северина

Сдано в набор 17/X 1962 г.
Подписано в печать 8/X 1963 г.
Формат бумаги 70×90[1]/[16].
Печатных листов 46.
Условных листов 53,82
Уч.-изд. листов 47,159.
Тираж 11 000 экз.
Изд. № 15412. А05359.
Заказ тип. № 3445.
«Искусство», Москва, И-51,
Цветной бульвар. 25.
Цена 2 р. 25 к.
Набрано в первой
образцовой типографии
имени А. А. Жданова
Московского городского совнархоза.
Москва, Ж-54, Валовая, 28.
Отпечатано в Московской типографии № 16 «Главполиграфпрома»
Государственного комитета Совета Министров СССР по печати.
Москва, Трехпрудный пер., д. 9.



